



الدكتور طه محمود طه

الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية	
رقم التصنيف
رقم الكتاب	ع. ١٨٠

أعلام القصة

في الأدب الإنجليزي الحديث



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
مركز الدراسات والبحوث

- ١ - مقدمة لدراسة القصة الحديثة
- ٢ - جوزيف كونراد
- ٣ - فيرجينيا وولف
- ٤ - إدوارد مورجان فورستر
- ٥ - ديفيد هربرت لورنس
- ٦ - ألنوس ليونارد مكسلي

"Nought may endure but Mutability."

Shelley

مقدمة

يعالج هذا الكتاب خمسة من أعلام القصة في الأدب الإنجليزي الحديث ظهر معظم إنتاجهم الأدبي ، فيما عدا د . هـ . لورنس وجوزيف كونراد ، في النصف الأول من القرن العشرين . ولم أتناول حياة جيمس جويس وفنه القصصى بالدراسة والتعليق لأنه يعتبر مدرسة أدبية بذاتها ، وسوف أتعرض له ولأعماله في كتاب آخر يصدر قريباً بإذن الله .

وفي الدراسات التى فى هذا الكتاب لم أحاول أن أصل إلى نظرية نقدية معينة ، ولو أننى لم أغفل مدارس القصة المختلفة فى المقدمة . لقد خشيت أن تشغلنى محاولة وضع كل قصصى فى إطار معين عن الكتابة عنه وعن أعماله وفنه القصصى بشئ من التذوق والتفصيل ، التذوق بإحساس ، والتفصيل دون تعقيد . لذلك راعينا أن لا نثقلها بكثرة المراجع فى هوامشها حتى لا تختلط معالمها وتتعدد سبلها . وقد حرصت على أن أجنبها الفضفضة والغموض والالتواء ، وأرجو أن يجد فيها القارىء التركيز والعمق الذين يجب أن تتصف بهما الدراسات النقدية الموضوعية .

وسيجد القارىء ، بعد الانتهاء من قراءة هذه الدراسات ، خيطاً يجمعها ويؤلف بين سماتها . وهذا الخيط الرئيسى ، بالإضافة إلى المحاور الرئيسية الأخرى التى تحدثنا عنها فى المقدمة ، هو اختفاء فكرة « البطل » التقليدية من جميع القصص تقريباً . لقد كان ، البطل ، فى القصص التى ظهرت قبل مطلع هذا القرن يمثل شخصية اجتماعية ثابتة ، وكان كل عصر يجد فيه تجسيداً لمطامحة وآماله . ولا نغنى بكلمة « البطل » ، ذلك الرجل الشجاع الذى لا بد له من قوة بدنية والذى لا بد له من أن يصادف أحداثاً خير عادية لىكى يستغل

قوة احتماله البدنية إزاء الطبيعة من حوله ، فقد كان لا بد من أحداث جسام يتغلب عليها أبطال القصص الواقعي حتى يخرجوا عن المألوف ويشنوا عن الحياة اليومية الرتيبة . وقد تغير مفهوم الشجاعة في القصة الحديثة ، فالرجل الشجاع هو الذي يعي واقعة بنوع من الشاعرية والإحساس المرهف . وقد يكون بطل القصة الحديثة إنساناً معذباً حائراً يقاسى من الإحباط واليأس ومع ذلك تبلغ به الشجاعة حداً يدفعه لاعتصار معنى من الحياة رغم اقتناعه بعبث المحاولة . وقد عبر كونراد عن هذا الإحساس أحسن تعبير عند ما يقول لنا بلسان أحد أبطاله : « عجب أمر هذه الحياة ! تدير غامض للمنطق القاسي لغرض لا نفع فيه . وأقصى ما يمكنك أن ترجوه منها هو بعض المعرفة لذات نفسك » .

والبطل الحديث هو الرجل العادي ، أو الشعب ممثلاً في فرد لا يكاد يتميز منه . وأخذت القصة الحديثة تهتم بموضوع احتكاك الفرد بالجماعة وما ينشأ عن هذا الاحتكاك من مشاكل فكرية وعقد نفسية . ولا أدل على هذا الاتجاه من كثرة الكتب التي تعالج هذه المشكلة والتي يدور معظمها حول موضوع « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الناس » . ولا يستطيع بطل هذا النوع من القصص أن يجد نظاماً في الحياة ، وقلبا يرى لها هدفاً . ولا يعاني من هذا الانقسام أدباء الغرب في القرن العشرين فحسب بل يرى البعض أن هذا الانقسام قد بدأ بين وفاة تشوسر ومولد شكسبير أمثال الشاعر وليم بتلر بيتس . ويرى آخرون السبب في انهيار الحضارة الغربية وتداعي الأرستقراطية في القرن السابع عشر ، ويرى البعض أنها بدأت مع الثورة الفرنسية ، ونجد آخرين يهتمون داروين وتارة أخرى يتهمون فرويد . وما أن فصل إلى القرن العشرين حتى نرى أن التقدم الفائق في الاكتشافات العلمية هو السبب المباشر لهذه النظرة الشائبة والتشاؤم . ولهذا لم نغفل أثر العلم الحديث في معالجتنا للقصة الحديثة .

وإن كان البطل القديم قد اختفى من القصة الحديثه إلا أننا نرى حوضاً عنه بطلاً من نوع آخر خلقه كتاب القصة على غرار أنفسهم . ونظراً لأنهم كانوا يكتبون ويفكرون لا كأفراد في مجتمع متماسك بل كوحداث أو ذرات منفصلة دفعهم ذلك إلى الشعور بالعزلة والإغتراب . وأخذوا يملأون الفراغ الذي من حولهم بخلق الأساطير أو إحيائها أو بكتابة الإعترافات أو بالتمكك والسخرية . ومع ذلك فهم ليسوا أهل تصوف أو ميتافيزيقا أو علم ولكنهم يحاولون وضع أنظمة تمكنهم من السيطرة على مجموعة من الفلواتر المتنافضة . وفي محاولتهم لسد الفراغ الذي خلفه اختفاء البطول غمروا قصصهم بأنواع عديدة من اللامنتمين والنائرين والشهداء والمبشرين ، وكان أهم ما يشغل بالهم هو التعبير عن عدم الرضى بالواقع الملوس .

وبما يؤسف له أنهم لم يتجسوا في ملء هذا الفراغ أو في تركيب نظام آخر أفضل منه ولم يبق لنا في النهاية منهم سوى حماسهم وغضبهم . وكان من نتيجة هذا الاتجاه أن فشل القصاص في التفاعل مع بيئته واضطر في النهاية إلى التضحية بشخصه وبفكره . وكما يقول البير كامو : « إن الإنسان الذي يعتز بفرديته لا يقبل التاريخ كما هو ، فهو مضطر ، لكي يؤكد وجوده ، إلى هدم الواقع لا إلى التعاون معه . ، أما مثلهم الأعلى فلم يكن الإنسان الاجتماعي أو السياسي أو القديس أو المفكر أو العالم ، بل أصبح الشيد المعذب أو الفنان الذي يعيد صلب نفسه في كل مرة يواجه فيها حقائق الحياة . وهذه الصيحة هي التي نسمعها في نهاية « صورة الفنان في شبابه » لجيمس جويس حين ينادي ديدالوس أقدم الفنانين في أساطير اليونان ومعلمهم جميعاً : « مرحبا بك أيتها الحياة ! هاأنذا أخرج للمرة المليون لأواجه حقيقة التجربة ولاصبر لقومي في بوتقة روي ضميراً لم يولد ، قيا أبت القديم ، ويا سيد المعلمين ، المهني الآن وسدد خطاي إلى أبد الأبدن » .

لقد كان غرضي في هذا الكتاب أن أصور ملامح القصة الحديثة في الأدب الإنجليزي عن طريق دراسة خمسة من أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين . ويجب أن أوضح أنني لا أعني أن هذا الكتاب يشتمل على دراسة نقدية شاملة للقصة في القرن العشرين ، وإنما يهتم بدراسة الخيوط العريضة للقصة في المقدمة ثم يعاود تطبيقها على أعمال خمسة من أعلامها وهم جوزيف كونراد وفيرجينيا وولف وادوارد مورجان فورستر وديفيد هربرت لورنس والنوس ليونارد هكسلي .

طه محمود طه

كلية الآداب — جامعة عين شمس

جامعة أسيوط

١٩٦٤ — ١٩٦٦

الفصل الأول

مقدمة لدراسة القصيدة

في الأدب الإنجليزي الحديث

مقدمة لدراسة القصة

في الأدب الإنجليزى الحديث

يذكرنا النقاد ومؤرخو الأدب ، في معظم مقالاتهم وأبحاثهم وكتبهم التي تعالج الأدب الإنجليزى بوجه عام والقصة بوجه خاص ، بأن القصة قد طغت على سائر الأنواع الأدبية الأخرى منذ القرن الثامن عشر . وعندما يعالجون القصة في القرن العشرين يمتد حديثهم إلى الإشارة إلى السيطرة على اللفظ والتعقيد والتعسير في قصص جويس ، وإلى المغزى الخلقى الفلسفى في قصص كونراد ، وإلى الحيوية الدافقة وسيطرة العواطف والاحساس على الشخص في قصص لورنس ، وإلى شاعرية فيرجينيا وولف ، وإلى الخاليط العجيب من العلم والتصوف والتهكم في أعمال الدوس هكسلى ، وإلى العمق والمحبة في أعمال فورستر . ويذكرنا النقاد أيضاً بأن القصة الحديثة في ثوبها الجديد ، قد تناست ، أو تعمدت التغاضى عن ، قواعد كتابة القصة القديمة التقليدية وطريقتها في العرض — سواء في عرضها للشخص أو في عرضها للحوادث في تسلسل زمنى منطقى ، أو في تصويرها للأفكار والعادات والتقاليد . ولا يسعنا إلا أن نقول أن القصة الإنجائزية في النصف الأول من القرن العشرين تختلف اختلافاً واضحاً عن القصة في العصر الفسكتورى أو عن القصص القديم منذ أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . ويعتبر النصف الأول من القرن العشرين فترة حرجية في تاريخ الحضارة الغربية بما ترتب عليها من تغيير جذرى في المناخ الفكرى والفلسفى والعلمى ، فقد شاهدت هذه الفترة إنهار القيم الإنسانية وكشف عقل الإنسان عن أشياء كثيرة لا مثيل لها من قبل .

ولا يطلق المؤرخون أو النقاد كلمة « فسكتورى » على كل ما كتب أثناء

حكم الملكة فكتوريا في إنجلترا (١٨١٩ - ١٩٠١)، بل على فترة معينة كان المناخ الفكري فيها والعادات والتقاليد تنقسم بطابع فكتوري متمتدوجماطيق. وعند مطلع القرن العشرين أخذ بعض الأدباء ينظرون إلى عصر فكتوريا نظرة شك وتهمك ومسخرية واعتبروه عصرأ منافقأ له جو خانق لايساعد على الإبتكار والحرية وتذوق الجمال، عصرأ مادياً بخلو من الإحساس والعاطفة. وجاهر هذا الفريق بأرائه واتهموا العصر بالسطحية والسذاجة وأخذوا يهزأون من « تيفسون »، ويتشاءون كلها قرأوا جورج اليوت؛ أما ديكنز وثاكري، فقد كانت قصصهم تقرأ بسرعة وفي قفزات طويلة من فصل إلى آخر تبلغ أحيانأ المائة صفحة.

والتغير الشامل الذى بزغ مع مطلع القرن العشرين كان نتيجة للربة الملحة فى محاولة للإلمام بكل شىء مهما كان مرأ والوصول إلى الحقيقة سواء عن الفرد أو الكون. وتزعم هذه الحركة برناردشو وكان فى طليعة المشككين وهاجم ما أسماه « خرافات الدين القديمة » و « خرافات العلم الجديدة ». ولم يكن هذا بسبب عدائه للدين أو العلم بل لأنه كان يؤمن بأن كل عقيدة أو نظرية لا يمكن الأخذ بها إلا إذا درسها الفرد وتقبلها عقله. وأهم النصائح فى فلسفته تعكس حيرة القرن العشرين منذ مطلعته وتتلخص فى الكلمات « إسأل »، « إختبر »، « إخص »، « جرب ».

ولا بد فى معرض حديثنا عن القصة الحديثة أن نذكر الأثر الذى خلفته مدرسة الفن للفن، تلك المدرسة التى ظهرت فى منتصف القرن التاسع عشر وشجعت على اضطراب الفنان وعزلته. فقد أكد أصحابها ضرورة فصل الفن عن احتياجات الطبقة الوسطى، وتضمنت نظرياتهم إستقلال العمل الأدبى والأديب وتأكيد ذاتيته وبالتالي خلو العمل الأدبى من الدرس الخلقى أو الناحية التعليمية أو الهدى الدعائى. وبالإضافة إلى ذلك أصر أصحابها على عدم إخضاع العمل الفنى لآى حكم خلقى أو اجتماعى. فالعمل الأدبى، كما

يقول أصحاب هذه المدرسة ، لابد أن تطبق عليه الأحكام الجمالية فقط ورد عليهم تنيسون ، أمير الشعراء في العصر الفكتوري ، بقوله « إن هذه النظرية هي الطريق إلى الجحيم » .

وهذا الفن الذى يعزل نفسه عن الحياة العامة والذى يستهدف مثلاً تختلف عن مثل المجتمع يعد أدباً يحاول التخلص من المسئولية . وإذا كان لابد لنا من الحكم عليه من الناحية الجمالية فقط فلا شك أنه لا يرقى إلى مكانة ممتازة .

وفستطيع العثور على جذور هذه المدرسة — التى ازدهرت فى أعمال والتر باتر وجورج مور وأوسكار وايلد وفيما بعد فى أعمال جيمس جويس — فى الفلسفة الألمانية الرومانتيكية وعند « كانت » ، وفى أعمال الشاعر الرومانتيكى كيتس وإدجار آلين بو . ويعتبر جون رسكين (١٨١٩ — ١٩٠٠) من المروجين لهذا الاتجاه ، فى كتبه « الفنانون المحدثون » ، (١٨٤٣ — ١٨٦٠) و « المصاييح السبعة فى فن المعمار » ، (١٨٤٩) و « أحجار البندقية » ، (١٨٥٣) يشرح مبادئ فن المعمار ثم يتدرج من الحديث عنه إلى الحديث عن العمال المهرة ثم يهاجم النزعة التجارية الرخيصة فى عصره ، تلك النزعة التى كانت تضعى بالجمال فى سبيل المنفعة المادية . واحتج فى كتبه كذلك على بلادة شعور جمهوره تجاه الفن والجمال كما اتخذ من عبادة الجمال لنفسه ديناً . وفى هذه الفترة تأثرت القصة إلى حد ما بحركة الفن للفن فى إهتمام الأديب بالشكل والإطار وجمال الأسلوب كما فى كتب هنرى جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) وصمويل بتلر (١٨٣٥ — ١٩٠٢) .

وللأدب الانجليزى عامة والقصة خاصة ميل شديد إلى عدم الخضوع لمدارس معينة كما يشتهى المؤرخ أو الناقد ، ولا نجد مطلقاً ما يطلق عليه « تدهور نهاية القرن » . والوحدة التى نراها فى أدب هذه الفترة والتجانس الظاهر فى الأعمال الأدبية همارد فعل سيكولوجى بدأه رسكين ضد جمود الإحساس

في العصر الفكتوري ومن بعده أصبح والتر باتر (١٨٣٩ - ١٨٩٤) الأستاذ بجامعة أكسفورد رائدا لهذه المجموعة التي تعبد الجمال وتكرس الفن للفن . وتعتبر قصته « ماريوس الأيقوري » (١٨٨٥) تعبيراً عن الفلسفة الجمالية لعصر يحتضر . وتبعه أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) بقصته « صورة دوريان جراي » (١٨٩١) ولكنها لاتضارع قصة « ماريوس الأيقوري » لباتر في جمال الأسلوب . ونحس أن أوسكار وايلد كان مدركاً للقيح وهو يكتب عن الجمال وكان يشعر أن هناك دودة تنخر في هذه الوردة الجميلة . فدوريان جراي رجل فاقد الاحساس بالرغم من لباقة وحسن مظهره . ويلخص الكتاب حياة أوسكار وايلد إلى حد ما ، وحياة أولئك الذين يتمتعون بالحياة وبجمالها دون الخضوع لأي سلطان أخلاقي أو اجتماعي أو ديني .

وينتمي روبرت لويس ستيفنسون (١٨٥٠ - ١٧٩٤) ، وكان صديقاً لهزري جيمس ، إلى هذه المجموعة وله أسلوب رقيق ولم يخط بقلمه كلمة واحدة دون أن يراعي فيها النواحي الجمالية في الأسلوب . ونذكره جيداً من قصصه « المخطوف » (١٨٨٦) ودكتور جيكل ومستر هايد (١٨٨٦) و « جزيرة الكنز » . وأخرج لنا جورج مور الأيرلندي (١٨٥٢ - ١٩٣٣) « مياه إستر » (١٨٩٤) وهي قصة فتاة تشبه « نس » ، إلى حد ما في قصة توماس هاردي . وتحكي قصته «هلواز وأيلار» (١٩٢١) قصة حب راهب وفيلسوف العصور الوسطى بيتر أيلار لهلواز ، وفيها إحياء للعصور الوسطى بألوانها الزاهية ومغامراتها الرومانسية وفلسفة الواقعيين والمثاليين بين المدرسين .

ويعرف جورج مور فن كتابة القصة على أنه « تتابع إيقاعي منظم للحوادث في أسلوب إيقاعي منظم للمبارات » .

« A rhythmical sequence of events described with rhythmical sequence of phrase ».

والقصة عنده هي الشكل ويجب على الشخص أن تتبع نظاماً إيقاعياً في تطويرها . ولا بد من انتقاء التجارب والعواطف وتصنيفها طبقاً لقواعد سيكولوجية معينة بقصد إبرازها في إطار فني معين مع العناية بإبراز الأضواء والظلال كما في اللوحات الزيتية . وبهذا يصبح القصص هو الصانع الماهر الذي يوصل مادته الإنسانية الخام . والقيم الخلقية النسبية عن العيوب والخطأ ، والخير والشر ، لا تدخل في نطاق اختصاصاته ؛ فالمادة الخام أهم من كل شيء ، وينظر الفنان إليها من وجهة صلاحيتها . ولقد تشبع جورج مور بأراء المدرسة الفرنسية في ذلك الوقت والتي كانت تعتقد أن الحياة واقع في أدنى مراتبها فقط حيث يصبح الألم فيها حقيقة لا يستطيع الفرد أن يتغاضى عنها . وبهذا ضاق معنى الطبيعة في سلسلة من قصصه حتى أنه أصبح يشير إلى كل ما هو حقير ومفزع وأصبح الفن للفن في قصصه نظرية فاسدة كما لو أن الفرح والجمال كانا أقل واقعية وحقيقة من الألم والقيح . وتطور به الأمر إلى أن أصبح لأدبه الذي انفصل عن المجتمع أسلوب منفصل عن الموضوع ، وأخذ يجرب في الأسلوب عندما قل اهتمامه بما يريد أن يقول ، وطغت طريقة العرض على المحتوى .

وأثناء إقامته في فرنسا تأثر إلى حد كبير بالمدرسة الفرنسية حتى أنه أخذ ينظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها لغة خشنة لا تضارع الفرنسية في جمالها وإيقاعها ، وأشاد بفلووير (١٨٢١ - ١٨٨٠) وجونكور (١٨٣٠ - ١٨٧٠) وتراً بعد ذلك لوالتر باتر واعترف بأن « ماريوس الأبيقوري » كانت « الصخرة التي خطوت عليها عبر المائش إلى عبقرية لغتي الأصلية » .

وما أن نصل إلى « آرنولد بينيت » (١٨٧٦ - ١٩٣١) حتى نرى بوضوح ذبول آثار مدرسة الفن للفن فقد كان بينيت من أنصار مدرسة القصة المدعومة بالوثائق . وولد آرنولد بينيت في هالي عام ١٨٦٧ وهي أحد مدن سترادفوردشر

الخمسنة لصناعة الخزف والتي خلدها في قصصه فيما بعد ؛ وتعلم في مدرسة محلية وعاش في جو متواضع ثم أكمل تعليمه في جامعة لندن . وكانت عائلته تنتمي إلى طبقة المزارعين من ناحية ومن ناحية أخرى إلى طبقة العمال . وكان لأهله من المتدينين نظرة تشبه نظرة المتطهرين الذين يؤمنون بقيمة العمل والكدح . وعمل بينيت في مكتب للحماماء وبعد ذلك كساعداً لمحرر مجلة « المرأة » ، ثم محرراً للمجلة ، وبعد عام ١٩٠٠ إتجه للكتابة . وقد احتقر بينيت منذ البداية مدرسة الفن للفن واتخذ حرفة الأدب كما لو كانت حرفة عادية أو أى عمل تجارى . وصمم على أن يحذق الفن وفن الكتابة بأنواعه المختلفة — النثر القصصى الرفيع — قصص الميلودراما الشعبي — القصص القصيره — المقالات النقدية والمسرحيات . وحقق ما كان يصبو إليه وكتب في كل نوع من هذه الأنواع كتباً تعد رائعة في نوعها . وقد ترك الشعر فقط من حملته التجارية هذه ونستطيع أن ندرك السبب في ذلك بسهولة .

كان بينيت يكتب دائماً من أجل الربح وقال صراحة : « إنى لا أستطيع أن أنخيل أديباً يكتب للأجيال القادمة ، ونتيجة لهذا الاتجاه والرأى نرى أن معظم كتاباته تنحون نحو الصحافة أو السطحية التي تجد رواجاً . وترتكز شهرته كقصص على « حكاية الزوجات العجائز » (١٩٠٨) وسلسلة أخرى من القصص تعالج حياة عمال الخزف في المدن الخمس الرئيسية وهي تستول وبارسليم وهانلي وستوك ولونجتون في سترادفوردشر . ويصور لنا بينيت في جو كثيب خائق شخوصه ، ومعظمهم من الطبقة الوسطى ، ولكنه يصورها بنوع من الحيوية وباهتمام بالغ بالتفاصيل الدقيقة التي تجعلها نماذجاً في الوصف الواقعى الموضوعى .

وفي عام ١٩٠٣ إستقر في باريس وصدرت له رائعتيه « حكاية الزوجات العجائز » . وبالرغم من أنها رأت النور في فرنسا إلا أن جوها إنجليزياً

صرفاً . وتصور لنا القصة لنا حياة عائلة إنجليزية يعمل أفرادها في صناعة الخزف في باريس وتعلم لنا جواً واقعياً صادقاً لما يتنوقه أو يشمه أفراد عائلة تعيش في مدينة لصنع الخزف . ولا تعتبر القصة تاريخاً لحياة شخص معين عاشت في مكان معين وفي زمن معين ، ولكنها تعتبر دراسة واقعية لما للزمان من أثر في حياة الناس . ويقال أن فكرة القصة الرئيسية واثته عند ما كان يجلس في مطعم في باريس ذات يوم . فقد سخرت خادمة المائدة من سيدة بدينة عجوز تدخل المطعم . وفي لمح البصر تكشف له مغزى هذا اللقاء بين الشباب والكهولة ، بين الجمال والقبح ، فيما يشبه تجربة استعادته الزمن المفقود في قصة بروس . فكل سيده عجوز كانت فيما مضى فتاة رائعة الجمال لها سحرها وشبابها وحيويتها التي تظهر في مشيتها وفي تفكيرها . والحقيقة هي أن التحول من الشباب إلى الكهولة يتم عن طريق تغييرات لا نهاية لها ، وبالنسبة للفرد ذاته ، من الصعب تتبعها وإدراكها . وفي هذا ، كما يقول بينيت ، ما يثير العاطفة . فالزمان هو الفكرة المحورية في القصة ويشير رصده ومراقبته عبارات تصويرية رائعة وخاصة عند ما يموت جيرالد سكيلز وعند ما تتقابل الشقيقتان اللتان كانتا على طرفي نقيض عند ما بلغتا منتصف العمر . ومن الواضح أن بينيت قد تأثر بقصة موباسان Une Vie .

واستطاع بينيت أن يعمق أبعاد المأساة عن طريق بطلتين بدلا من بطلة واحدة فلدينا كونستانس ، ويوحى اسمها بالثبات ، وصوفيا وهي فتاة متقلبة . وقد أراد بينيت في بادئ الأمر أن تمر صوفيا بمرحلة تتحطم فيها قواها المعنوية بعد أن تفر مع جيرالد سكيلز وبعد أن يهجرها في باريس فقد كان مقدراً لها أن تغتصب ثم تترك لمصيرها ، فتنتصر لفترة قصيرة في عملها كغانية ثم تسقط بعد ذلك في الوحل . ولسكند عدل عن رأيه ، فربما شعر بوخز الضمير إذا ما مضى في تصميمه وجعل هذا القدر القاسي يطارد بطلته ، فقد كان يعلم أن جمهوره ان يغفر له هذه الغلظة ، وربما أدرك

أن أخلاق صوفيا ونشأتها الدينية سيكون لها أثرها في حفظها وحمايتها من هذا الإغراء. وتعود إلى وطنها الأصلي ، إنجلترا ، وتواصل حياتها الأولى كما لو أن شيئاً لم يحدث .

وتصوير بينيت للأيام التي تقضيها الاختان . في برسلي تصوير رائع يقدم لنا فيه دراسة للوهم الكاذب الذي لا يمكننا الهرب منه أحياناً . فقد كان هذا الوهم الكاذب هو سبب هرب صوفيا في بادئ الأمر مع الرجل الذي كانت تحبه ، ولكنها اكتشفت خداعه ونذالته أما كونستانس التي تقبلت مصيرها في صمت فقد أدركت أن أبنا الذي تحبه والذي من أجله ضحيت بكل شيء لا يبالي بسعادتها ولا يعمل على تحقيق رغباتها . وما تقوله كل واحدة منهما في النهاية يلخص لنا حياتهما : «إني لا أريد الموت، ولكنني أتمنى أن أموت، لقد عاش بينيت وهو صبي فعلا في حانوت تاجر أقشة ملحق به منزل تسكنه عائلة بينز وكان يعرف كل ركن فيه ولهذا تساعد الملاحظة الدقيقة في القصة على فاعلية الإحساس بالمكان وبمرور الزمان . ففي ثمانين صفحة مقسمة إلى أحد عشر فصلا في أول القصة يسجل بينيت حوادث ثلاثة أيام فقط بينما يبسط الجزء المتبقى من القصة والذي يغطي أربعة وأربعين عاما في سبعائة صفحة . فالزمان يسير ببطء عن عمد في أيام الشباب الرحبة . وياخذ بينيت في تركيز أسلوبه ويسرع به كلما مرت السنوات . وهكذا يصبح القارئ جزءاً من فكرة سيولة الزمان ويسجل مروره ويستجيب لجريانه دون وعي منه .

لقد كان بينيت يعلم مكائده الأدبية ولم يحاول أن يخدع نفسه ، فقد كان يقول عن نفسه أنه أديب من الدرجة الثالثة إذا ما طبقت على إنتاجه مقاييس نقدية صارمة . وكان بينيت يحب الراحة والشهرة وكان فرحاً بمقدرته على جمع المال وعلى العيش عيشة رغدة في الفنادق حتى أنه كان ينوي أن يدير فندقاً بنفسه لحسابه . وكان يكره الخوض في الدين والمبتذلين ولا تنجد لها (٢٢ - أعلام القصة)

مكاناً في قصصه . وأعلن صراحة أنه « مادي » ، ولهذا لم ينبج من هجوم فيرجينيا وولف ود . ه . لورنس فيما بعد . وفي مذكراته يطلق على نفسه لقب « فنان صاحب اهتمامات تجارية » ، وعندما أصبح ثرياً اشترى لنفسه يختاً وكان يصرف ببذخ على عشيقته . ولكي يرضى نفسه كفنان أصيل كان من آن لآخر يكتب كتاباً « جاداً » ، لا يتوقع منه ربها .

لقد كان بينيت يرى الجمال والدراما الإنسانية في الحياة العادية من حوله ، تلك الحياة التي أحبها . وتفرد في العالم من حوله بعين مجهرية نافذة وبواقعية نزيهة ، وكان أميناً في تصويره لشخصه العادية أو المعقدة وعلاقاتها بالبيئة والزمان .

وقد بدأ القرن العشرون بداية طيبة كلها ثقة وأمل في مستقبل زاهر تنعم فيه البشرية بشمرات كفاحها الطويل وجهودها في ميادين العلم والمعرفة . فكانت الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) فترة رفاهية ورخاء مادي ، فترة اتسعت فيها آفاق جديدة ، وبالنسبة لكثير من المفكرين والأدباء ، فترة إيمان متزايد وثقة في إمكانيات الإنسان ناحية الإبداع والكمال والتقدم . ويجب أن نعترف أن الآراء لم تغل من النقد لهذا الرضى بالحاضر والإيمان بمستقبل زاهر . ولكن طابع التفكير العام كان ينحون نحو الإصلاح عن طريق عملية تدريجية بطيئة لا عن طريق العنف أو الثورة . فقد كانت الصورة التي في أذهان كثير من الناس صورة باسمية ولو أنها لم تكن الصورة الحقيقية ، فقد كان هناك فقر وبؤس واضطهاد .

ويقابلنا في مطلع القرن العشرين أدب النقد الاجتماعي ويتزعم هذا الفريق من الكتاب برنارد شو و . ه . ج . ويلز و جون جالزورثي . وكانت غايتهم تغيير الصورة ولكنهم لم يشكروا إطلاقاً في إمكانية الإصلاح أو في أن الإنسان كما هو بحالته صالحاً كوسيلة لتحقيق الحياة الفاضلة . ولم يكن يخطر ببالهم كذلك أن الحضارة الغربية آيلة للسقوط وأن البناء الفسكوري

العقيق قد أخذ يتداعى . فلم يشك برنارد شو أو ويلز في حتمية التطور والتقدم في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين ولم يسبرا غور العقل البشرى فلم تكن شخصيات برنارد شو سوى آلات استأجرها لكي تلقى بوجهة نظره على المسرح ثم يسرحا فيما بعد أو يلتقى بها بعيداً عنه . ولقد خلق ويلز شخصيات حية مثل مستر كيبس ومستر بولى ولكنه لم يسمح لهما بأن ينهما بالحياة الرغدة في جمهورياته العلمية الفاضلة التي كان يبنيا ويصمما بنصف عقله الآخر ولم يعرف أن مستر كيبس ومستر بولى وأمثالهما يكونان المسادة الخام التي يجب عليه أن يخلق منها عوالمه المثالية . أما جالزورثي فقد كانت تنقصه تلك النظرة العالمية الواسعة التي تتمتع بها شو وويلز ، واكتفى بانتقاء مادته الخام من الطرز التي كان يراها حوله وكانت نظره عاطفية أعمته عن التدقيق في إختيار مادته وتخليصها من الشوائب .

وبعد عام ١٩١٨ يتغير إتجاه القصة ، كما يبدو من النقد المرير الذي يوجهه د. ه. لورنس إلى جالزورثي أو فيرجينيا وولف إلى آرنولد بينيت ، لأن القصص الحديث كان قد بدأ في توجيه عنايته إلى الفرد ذاته بدلا من الاهتمام بنقد المجتمع . ولا شك أن الاهتمام بالفرد وإكتشاف أغوار النفس البشرية وأبعادها وما تعانیه من ألم وفرح وسعادة وشقاء هو العنصر الأساسي والمحرك الرئيسي الذي تدور حوله معظم قصص القرن العشرين والذي يوفيه حقه كتاب القصة الحديثة حتى ولو اختلفت شخصياتهم وطرق تعبيرهم أمثال لورنس وفورستر وفيرجينيا وولف وكونراد والندوس هكسلي . وفي هذا الإتجاه إلى الفرد والاهتمام به ساعدت الاكتشافات الحديثة في علم النفس عند فرويد ويونج وغيرهم الأدیب علی إضفاء ثوب الإقناع علی مغزى ما يقومون بتصويره في عقل الفرد الباطنى . وأصبحت هذه الزاوية من الإنسان هي بؤرة الحقيقة عنه وأصبحت هذه القوة اللاواعية هي التي تحدد شخصية الفرد وتدفعه إلى العمل ، فما هي إلا جوهره ككل وعن طريقها تنفذ

إلى أعماقه . أضف إلى هذه الكشف الجديدة أثر الحرب العالمية الأولى ؛ فقد أوضحت لهم رؤية جديدة وكشفت لهم عن صورة للإنسان لم يمكنهم التخلص منها ؛ صورة عن القسوة والشر الكامن في النفس البشرية دفعتهم إلى محاولة تحليلها بطرق جديدة جريئة .

ويعكس أدب فترة ما بين الحربين العالميتين هذا القلق ، قلق الإنسان الذي يقف على مشارف حقبة جديدة من تاريخه الطويل ، يرى أمامه عن بعد مستقبلاً مغمياً تلوح في أفقه حرب أخرى ، وعقد ما خبت أو كادت أن تنطفئ شعلة التفاؤل هذه التي كانت تثير سنوات مطلع القرن ، وقف الإنسان وجلاً خائفاً يرتعد من مصيره .

ولقد عانى الإنسان فيما مضى من هذه المحن في تاريخ البشرية ، فقابلها الشاعر تينيسون في العصر الفسكتوري ووجد الخلاص من الصراع بين نظرية التطور والدين في إحياء الإيمان بالمسيحية . وبدأ ميريديث بنفس المشكلة والحيرة وانتهى به الأمر إلى تركيب فلسفي يربط الإنسان بالأرض التي يعيش عليها . أما توماس هاردى فكان من الصعب عليه الاقتناع بهذه السهولة . فقد أحس هاردى بوجود قوة لا عقلية خلف هذه الآلة الضخمة وكان يعتقد مع شوبنهاور أن العالم لا معقول في أساسه ومناف لكل منطق . ويطلب لتوماس هاردى أن ينتقى لهذه القوة الغاشمة أبطالا وبطلات لهم حساسية فائقة لكي تدوسهم عجالات الآلة التي لا ترحم ، ولم يكن توماس هاردى هو المتشائم الوحيد بل كان الجو الأوروبي موالياً لهذا التشاؤم في القرن التاسع عشر .

وقد يجد المؤرخ في المستقبل في فرويد وماركس وآينشتاين ثلاثة من المفكرين لهم أعظم الأثر في الحضارة والعلم الحديث كما كان لسكوير نيكوس وما كيا فيللي ومونتاني في القرن السادس عشر ويبدو في كلا القرنين - السادس عشر والعشرين - أن نظاماً

مستقراً يأخذ في التدهور من جراء فلسفات وعلوم نظام آخر. ففي القرن السادس عشر أفسحت نظريات بطليموس عن الكون المجال لنظرية كوبرنيكوس الجديدة عن الكون وعلاقة الإنسان به، كما أفسحت سيطرة المسيحية في العصور الوسطى على أمور الدين والدنيا المجال لنظرية جديدة في علاقة الفرد بالكنيسة والدولة. ولم يعد الإنسان ذلك المخلوق الكامل ولا الأرض مركز الكون، بل أصبحت الأرض بمن عليها ذرة معزولة في فضاء لا نهاية له ولا تربطها بباقي أجزاء الكون أية رابطة. وأخذ العلماء تدريجياً يبنون نظاماً جديداً بدأ يأخذ شكله في القرن الثامن عشر على أثر نظريات نيوتن في التجاذب. وكان أساس هذا النظام الإيمان بالتقدم وكمال الإنسان أو على الأقل إمكانية تحقيق هذا الكمال. وظهر الاعتماد المطلق على العقل في حل المشاكل الدينية والاجتماعية والفلسفية. وبالرغم من ضعف الإيمان بمقدرة العقل على هذه المشاكل في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كما نرى في الثورة على العقل في الحركة الرومانتيكية، إلا أنه سرعان ما استرد العقل مكانته في الصدارة. وفي نهاية القرن التاسع عشر كان يبدو أن هذا الحال أزلى، وكان القرن التاسع عشر يتميز بالاستقرار ويوحى بالاستمرار. وفي السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى كان الرأي العام متفائلاً يؤمن بالتقدم والازدهار بالرغم من وجود بعض الأفكار التي كانت تعمل على تقويض هذا التفاؤل ومنها نظرية داروين في التطور وما كان لها من أثر في الصدام بين العلم والدين، كما تنبأ كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) بسيطرة الشعب والعمال وتدهور الأرستقراطية البرجوازية وتحقيق ما تنبأ به في الثورة الروسية عام ١٩١٨. حدث هذا بينما كان فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) يزيح الستار عن الدوافع الغريزية ويشير إلى تحكمها في تصرفاتنا. ونشر آينشتاين في عام ١٩٠٥ أولى نظرياته في النسبية وتبعها في عام ١٩١٥ بنظرية أخرى مكملتها.

وقد بين أحد النقاد أن هذا التغير يمكن إرجاعه إلى أن كلا من ماركس وفرويد وآينشتاين يشيد بأهمية ما هو في مرتبة أدنى - الجماهير عند ماركس والغرائز عند فرويد والذرات عند آينشتاين . وهكذا تصبح رموز ومقومات كل ما هو في مرتبة أعلى - الأرستقراطية ورأس المال : العقل : المادة - تظاهراً وأقنعة وسراباً . وكان لا بد لهذه الظواهر أن تفسح الطريق حتى تستطيع الجماهير على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، والغرائز والدوافع الخفية على الصعيد النفسي والذرات على الصعيد المادي أن تجد لنفسها مكاناً وتعبر عن إرادتها .

وقد صورت القصة الحديثة هذه المذاهب العريضة أصدق تصوير وشجعت هذه الفلسفة الأدباء على معارضة كل ما هو متفق عليه ، وأعطت الأديب والجمهور حرية خالية من كل قيد أو كبت أو زيف . ونلاحظ تيارين مختلفين في أدب هذه الفترة ، أحدهما سلبي والآخر إيجابي ، فاتجه الأدباء السلبيون إلى التهمك والسخرية ، ونقدوا وسخروا من التقاليد والعرف ، واستغلوا النظريات الحديثة في التشكيك وزعزعة الإيمان بالتقاليد والأخلاق والدين . واستغل الفريق الآخر الحرية التي حصل عليها الأديب في خلق طرق جديدة في التعبير وأصبح يحمل على عاتقه واجب خلق مبادئ جديدة لتملأ الفراغ الذي خلفته المبادئ القديمة . واشتركت المجموعتان على السواء في التمتع الوثني بالحياة الذي كان يتفق والفردية الجديدة .

ولم يبق هناك شيء مقدس ، وهوت المثل العليا التي آمن بها أسلافهم الواحد تلو الآخر ، واكتسحتها الدماء التي أريقَت في ميادين القتال في الحرب العالمية الأولى . وأصبح العقل أو المنطق حبلاً رفيعاً يسير عليه الإنسان فوق هوة سحيقة تغلي بالغرائز والفوضى والمتناقضات . وبدأ الأدباء في العشرينات يهاجمون كل ما كان يبنى بمجتمع مستقر ، ولم تسلم الكنيسة من هجومهم ، أو التعليم ، أو السياسة ، أو التجارة ، أو العلاقات

الجنسية ؛ أو المثل العليا وقيود المتطهرين . وأنهت البرجوازية بأنها هي المسؤولة عن الحرب وعن الدماء التي سالت فيها ، واستقبلت قصص ألدوس هكسلي وإفلين واو وميكل آرلن بحماس لأنها تهاجم التقاليد وتسخر من الحرية الجنسية وكان تأثيرهم بنظريات فرويد عظيماً . وظهر التهمك والسخرية من الحرب في القصص التي تعالجها ومنها « موت البطل » و« وداعاً للسلح » و« جزاء الجندي » ، وترجم لا مارك « كل شيء هادئ في الميدان الغربي » ومعظمها يعبر عن فتور الحماس بالحياة أو الفردية الفوضوية .

وانتهت هذه الفترة النائرة في أوائل الثلاثينات ، وانقلب هذا الإحساس رأساً على عقب نتيجة للتغيرات السياسية والفوضى الاقتصادية بعد الحرب . وبدأ كتاب القصة في الثلاثينات يفقدون المرح الوثني وابتعدوا عن فلسفة اللذة الأبيقورية والقيم الفردية والغريزة ، وبدأوا يهتمون بالقيم وبالدين والتصوف والفن والتجديد في طرق التعبير وارتداد آفاق جديدة . وحاول بعضهم أن يجد في الماركسية علاجاً لأمراض المجتمع ، وأخذ نفوذ فرويد — الذي كان قوياً في العشرينات — يضعف إلى حد ما .

وكان من الطبيعي أن ينضم الشباب منهم إلى الركب السياسي ووجد كبار السن منهم — وكانوا قد تذوقوا الحرية المطلقة من قبل — الطريق وعراً وتجنبوا العناء والمشقة لأنهم وجدوا أن الثلاثينات تفتقر إلى روح الحرية والمثل العليا ، فالعلوم الإنسانية لم تفلح ، وكانت الفوضى الخلقية تهدد بتحطيم الحضارة ، كما كانت الفردية المطلقة عاجزة عن صد تيار المجموع . وبدأت ثقتهم بالفلسفة المادية تتزعزع وأخذوا ينظرون في وجل حولهم في محاولة يائسة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه ، ولدينا في دراسة أعمال ألدوس هكسلي مجتمعة أصدق تمثيل لهذا التيار . فمن عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٢٨ بظهور قصته « تقابل الألمان » ، كان التهمك والاحباط واضحا في قصصه . وفي « تقابل الألمان » ١٩٢٨ نجد الصراع بين العقل والغريزة وبين الفاشية والماركسية ، وبين فلسفة لورنس الصوفية الجنسية وبين فلسفة هكسلي العقلية العلمية . وبظهور

« عالم جديد شجاع » ، ١٩٣٢ نذكر أن هكسلي قد بدأ يفقد الأمل في فردوس أرضى لا يخلو من القيم الروحية والمثل العليا . وتظهر قصته « ضرير في غزة » في عام ١٩٣٦ وفيها يظهر حبه للسلام وسياسة عدم العنف والمقاومة السلبية كما يظهر فيها بوضوح ميله إلى التصوف الذي أفصح عنه صراحة في كتابه « الغايات والوسائل » ، ١٩٣٧ و « دائرة معارف المصطلحات السلبية » ، في عام ١٩٣٧ و كتابه « العلم والحرية والسلام » ١٩٤٧ .

وقد حاول الكتاب أن يصلوا ، كل بطريقته الخاصة ، إلى تركيب فلسفي أو ديني أو فني ليسد الفراغ الذي يشعر به . ونلاحظ ازدياد الاهتمام بالدين والقيم الروحية والفلسفة الهندية السلبية بعيداً عن الحروب والعنف . ولا يقتصر الاهتمام بهذه النظريات والتراكيب الفلسفية على القصة وحدها بل يتعداه إلى الشعر ولدينا في أعمال إليوت وأودن ما يكفي . ويربط العشرينات بالثلاثينات فئة من الكتاب لم يهتموا بالحرب ولم تؤثر فيهم أحداث الفترة وهم الذين أدخلوا تعديلات وتجارب على فن القصة ومنهم جيمس جويس وفيرجينيا وولف .

وقد وجدت حوادث تلك الفترة خير صدى لها في القصة التي أثبتت مروتها ، فقد استطاعت القصة أن تمتص مادتها من مصادر مختلفة ، وفي العشرين سنة الأخيرة أظهرت تقدماً ملحوظاً وميلاً شديداً نحو التعقيد والغموض وطغت الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق والتفتيت على الربط العضوي ، والفرد على المجموع والعقل الباطني والهدبان على العقل الواعي والمنطق . وأصبحت القصة خليطاً عجيباً من « الحدوتة » ، إن وجدت ، والتحليل النفسي والعلم والتركيب الموسيقي والسينمائي والرمز ، وأصبح هذا الخليط العجيب في بعض الأحيان أكسيرا ممتعاً ، وفي كثير من الأحيان عائناً يقف بين القصصي والقاري . وهذه ظاهرة خطيرة تهدد النثر القصصي بفقد جمهوره ، فالنثر القصصي يعتبر قبل كل شيء فناً لسرد « الحدوتة » .

وامتدت ظاهرة الغموض والتعقيد هذه إلى الشعر والمسرحية وخرج لنا ما يعرف اليوم بأدب اللامعقول أو أدب العبث . ولهذا قل عدد القصص التي تشد القارئ إليها مثل قصص ديكنز وثاكرى وسكوت وجورج إليوت .

وأعتقد أن أحسن معالجة للفترة التي بين عام ١٩٠٠ ، ١٩٥٠ هي التي تركز على معنى «التفتيت» لأنها ستؤدينا حتما إلى دراسة التفتيت والتحليل في علم الفيزياء الحديث وفي التحليل النفسي وما لهما من أثر بالغ في تفتيت القصة شكلا وموضوعا وتفتيت الشخصيات والحبكة القصصية حتى اللغة ومفرداتها . كما يظهر التفتيت في النظريات النقدية الحديثة وفي الشعر .

وقد مضى خمسة عشر عاما على منتصف القرن العشرين تبلورت فيها إلى حد ما مدارس الشعر والقصة واتضحت معالمها بما يجعل من الممكن الآن الحكم عليها بشيء من الدقة وتقييم ما أنجزه كتاب القصة . فقد انتهت إحدى مراحلها واتضحت الخطوط الرئيسية لمرحلة جديدة أخرى وهي القصة « المعاصرة » .

وما من شك في أن دراسة القصة في الأدب الانجليزي في النصف الأول القرن العشرين لابد أن تكون عامة ، وقد تكون هذه المحاولة قيمة لاعلى أنها موضوع بحث تاريخي أدبي فحسب ، بل على أنها دراسة قد تلقى ضوءاً أو بعض الضوء على الحاضر وعلى معالم القصة في المستقبل القريب . وقد نكون ما زلنا أقرب إلى النصف الأول من القرن العشرين ومن التطورات الحديثة بحيث يصعب علينا النظر إليها نظرة محايدة تستوعبها ولكن معظم الإنتاج الأدبي لأعلام القصة في هذا الكتاب قد ظهر من مدة طويلة ويعالج ماضيا بعيداً بالنسبة لنا بما يسمح لنا بالحكم عليه حكما مستقلا .

وأدب أية فترة لا يعد أدبا من نوع واحد متجانس كما يحلو للنقاد

أن يصورونه فهناك الدعوى في كل عصر ونقيضها ويتطور الأدب في حركة جدلية ما أن نصل فيها إلى تركيب من الدعوى ونقيضها حتى تبدأ الحركة من جديد بدعوى جديدة تنتظر نقيضها ، أضف إلى هذا أن هناك تشابها وتداخلا في الأسلوب والأشكال الفنية وطرق التعبير يزيد من صعوبة عملية التنسيق التي نريدها ، ففي الفترة التي كان فيها جويس وفيرجينيا وولف مثلا يقومان بالتجريب في مضمار القصة كان هناك مئات من القصص الأخرى التي كانت تجد طريقها إلى القارئ في شكل تقليدي وفي أسلوب مباشر سهل ، وبالمثل ، عندما كان الدوس هكسلي وإيفلين وار ي طرحون تقاليد عصرهم جانبا كان معظم القصاصين يواصلون الكتابة عن تقاليد العصر الفسكتوري ويعضدونها وكانت قصصهم تملأ أرفف المكاتب الشعبية المتنقلة . ويقول جراهام هيو في كتابه « الشمس المظلمة » ، عن د . ه . لورنس في معرض حديثه عن هذه الظاهرة :

« لقد نشر لورنس أول كتاب له قبل الحرب العالمية الأولى بثلاث سنوات ، ونشر آخر كتاب له عام ١٩٣٠ ، وفي هذه العشرين عاماً تصدع عالم قديم بطريقة عنيفة وبطريقة أكثر إبلاماً من أى شيء عرفته البشرية من قبل . وبما يدعو للدهشة أن الأدب التخيلي لهذا العصر لا يعكس إلا جزءاً قليلاً من هذه الصورة . فالمفروض أن تمسك القصة بالمرآة للعصر ، ومع ذلك قد يبدو من الصعب على قارئ من كوكب آخر أن يعرف شيئاً يذكر عن الإضطرابات في أوروبا من أعمال معاصري لورنس العظام أمثال أندريه جيد وتوماس مان وبروست وجيمس جويس . وربما يكون الصف الثاني من الأدباء هو الأقدر على أن يعكس التاريخ بطريقة مباشرة ظاهرة . فعواصف الخيال ليست تلك التي تعصف ببحر التاريخ السياسي وتشير ، وإنما تتولد عواصف الخيال في منطقة أخرى وتدفع بضحاياها إلى شواطئ أخرى ... فالحقيقة هي أنه بالنسبة للورنس ، كما هو الحال بالنسبة للكاتب العظام

في عصره ، لم تكن الكارثة التاريخية سوى جزءاً من ثورة عظيمة في الإحساس ، ثورة بدأت قبل الثورة السياسية ، وربما لم تنتهى بعد حتى ولو بدت وكأنها قد وصلت على الأقل إلى نقطة سكون ، (١)

وبالرغم من هذا الاختلاف والتباين الواضح في معالجة المشاكل وطرق التعبير إلا أن القصة الحديثة تبين بوضوح وجود توافق وانسجام في تطورها بين عام ١٩١٨ وعام ١٩٣٠ . وقد قام أعلام القصة التي يعالجهم هذا الكتاب بإدخال فنون جديدة ساعدت على تطور القصة شكلاً وموضوعاً وبعثت بها كل البعد عن قصص العصر الفكتوري ، كما أثرت فنونهم وتجاربهم واتساع دائرة معارفهم في المناخ الفكري وفي الأدب الشعبي عامة .

ماهى إذن ملامح القصة الحديثة ؟ وماهى إذن تلك ، الثورة العظيمة في الإحساس ، التي يشير إليها جراهام هيو ؟

إن الفنون اليوم يميزها نوع من الخلط تميزت به العصور الوسطى ومنطق الطفل والرجل البدائي ، نوع من الفوضى أو البعثرة المنهجية ، كما يسميها الدومس هكسلي في سبيل عرض المادة بطريقة حية . وربما امتدت جذور هذا الميل إلى الاضطرابات النفسية التي يعاني منها الإنسان في العصر الحديث ، ويمكن إرجاع هذه الثورة في الإحساس إلى تصدع الحضارة الغربية بوجه عام وإلى أثر النظريات الحديثة في العلم وعلم النفس . وهذا الاتجاه في معظم الفنون مرده إلى قصور العقل والمنطق . وتعطى النظريات الجديدة للقصة طابعاً معيناً ، والمصاعب التي تقابلها القصة هي المصاعب التي يقاسيها إنسان العصر الحديث ، من قلق وأمراض نفسية وتشاؤم . ولكي تقدر القصة الحديثة وتتذوقها لابد لنا من أن نلم بموضوعات شتى قد لا تبدو مرتبطة

(١) Hough, Graham : The Dark Sun : A Study of D. H. Lawrence, Pelican, p. 13.

بعضها ببعض ارتباطاً تاماً ، وفي الوقت نفسه لا بد أن يكون لدينا استعداداً لتقبل التجديد والإبتكار .

ولعل أكبر الصعوبات التي ستعرض القارئ الحديث الذي تعود على قراءة قصص أوستن وديكنز وناكري هي التي ستقابلة عندما يبدأ في قراءة القصة الحديثة ويجد نفسه مضطراً إلى تغيير وجهة نظره كلية بعد أن ينتهي من قراءة الصفحة الأولى ويقابل القصص الحديث ويتعرف عليه في عالمه الخاص به . وسيجد أن ما وصل إليه في قراءاته لديكنز مثلاً لن يجديه في تفهم مرامي جويس وفرجينيا وولف . وبدلاً من القصة الطويلة بحجمها الكبير وتقديمها للشخص ب شكل منطقي وسرد منظم والتي قال عنها هنري جيمس فيما بعد أنها « محشوة بالتوافه » ، سيقابل تركيزاً شديداً وقفزات سريعة من فكرة إلى فكرة . فالكاتب القصصي الحديث يستعين بالفنون الموسيقية ويحاول أن يقلد الموسيقى في فاعليتها في التأثير على شعورنا بسهولة وبسرعة ويحاول أن يطوح الكلمات والجل لتقوم بهذه العملية المعقدة التي تقوم بها الأنغام والأصوات في الموسيقى . ويحاول أن يقلد التصوير Painting حين يوقف الزمان أو يجمده ويعطينا صوراً تظهر فيها الألوان والظلال بطريقة انطباعية كما في قصص فيرجينيا وولف وكونراد . ويجب أن نعرف أن معظم الإنتاج الأدبي في النصف الأول من القرن العشرين لم يكن من هذا الصنف الممتاز ، ولم تؤثر التجارب الجديدة في القصة في جمهور القراء وأعرضوا عن قراءة الصعب منها والغامض . ولكن هذه الفنون أثرت بوجه عام في القصة وحررتها من القيود « الزمكانية » ، وقد ساعد العلم الحديث بنظرياته على ذلك وأصبح الأديب حراً في تشكيل مادته وصيها في إطار يناسب السرد « اللازمكاني » .

ومن أهم الأسباب التي أدت إلى هذه الثورة الجديدة في الإحساس هو العلم بما يندرج تحته من فروع مختلفة . فلقد كان القصاصون الواقعيون

فيما مضى يعيشون على أرض صلبة في عالم كانت الحقيقة فيه والواقع تحت سيطرة العلم المادى والفلسفة الميكانيكية وكان الواقع خاضعا للبيئة والإحصاءات التنبؤية . ولم يكن هناك شيء غامض — فوق أو تحت العقل والإدراك أو في الميكانيكية المادية — يمكنه أن يتدخل ليفسد هذا الجو المنظم المنطقي للنساج الفكرى والفلسفى والذى تسوده نظريات نيوتن وداروين . وفى القرن العشرين بدأت القصة التى كانت تتغنى فيما مضى بنظرية السببية تفقد قدرتها على تصوير العالم ، وأخذت علوم الرياضيات البحتة والتغيرات السريعة مكان المادية الميكانيكية والبيولوجية . كذلك ذبلت الحتمية فى الفلسفة العلمية وحل محلها الإحتمال الإحصائى وحرية الإرادة ، فى الإلكترون^(١) . وكف العالم عن إتخاذ صورة الآلة أو الساعة الدقيقة وأصبح الكون فكراً^(٢) وأصبحت المادة موجهة والموجة نوعاً من الخيال . ويقول سير آرثر إدنجتون : لقد طاردنا المادة الصلبة من حالة السيولة المستمرة إلى الذرة ، ومن الذرة إلى الإلكترون ، وهناك فقدنا أثرها .^(٣) وبدأ الزمان يعقد المكان وأصبح الفضاء يدور على نفسه^(٤) . وباختصار تنازل عالم الفيزياء عن مكانه ، إلى عالم الرياضيات الذى يستطيع أن ينظر إلى الكون بطريقة رياضية بحتة ويقوم بضرب المتصل الزمكاني فى الجذر التربيعى لناقص واحد وهى كمية تخيلية . ويقول سير جيمس جينز فى كتابه : الكون الغامض :

(١) Tute, R. C. : After Materialism — What ? , Landon, 1933
p. 30 et seq.

(٢) الكون الغامض لسير جيمس جينز الترجمة العربية من ١٧٠ — ١٧١ .

(٣) Eddington, A. : The Nature of the Physical World, London
1928, p. 259.

(٤) Coleman. J, A. : Relativity for the Layman. London, 1961
pp. 113. 115.

قد يرى كثيرون ، من الناحية الفلسفية العامة ، أن أهم ما أنتجه علم الطبيعية في القرن العشرين ليس هو نظرية النسبية وما أدت إليه من إدماج الفضاء والزمن معاً ، ولا هو نظرية الكم وما يبدو منها في الوقت الحاضر من إنكار لقوانين السببية ، ولا هو تمزيق الذرة وما كشف هذا التمزيق من أن الأشياء ليست كما تبدو في ظاهرها ، بل أهم من هذا كله إقرارنا العام بأننا لم نلس بعد الحقيقة النهائية ، فكأننا ، كما قال أفلاطون في تشبيهه الشهير ، لانزال محبوسين في كهفنا مستدبرين الضوء ، ولا نستطيع أن نشاهد غير الظلال على الجدار : . . . وكل ما نحن واجدوه في سبل المعرفة الجديدة المدهشة أن الطريقة التي تفسر هذه الظلال تفسيراً أوضح وأنهم وأكثر من غيره إنطباقاً على الطبيعة هي الطريقة الرياضية ، أي تفسيرها في صور رياضية بحتة^(١) .

ويحدثنا اليوم سير جوليان هكسلي عالم البيولوجيا المعاصر عن تطور الإنسان في المستقبل وكيف أنه سيكون تطوراً ذهنياً عقلياً^(٢) . ويأتي ماكس بلانك (١٧٥٨ - ١٩٤٧) بعد داروين ونيوتن ويشكك في نظرية السببية التي يرتكز عليها أي تفسير منطقي مادي ، ويؤكد روح عدم الثبات أو الاستمرار واللامعقول . وعندما وضع نظرية الكم عام ١٩٠٠ ترك العالم التفسير الميكانيكي وأخذ ينحون نحو التجريد الرياضي . وقد ساعدت نظرية الكم لبلانك على «تفتيت» المادة وأصبحت السكواتوم وهي أساس مادة الكون وحدة من الطاقة .

ولقد أدرك أينشتاين أهمية نظرية بلانك وقال بأن جميع أشكال

(١) الكون النامض لسير جيمس جيتز ترجمة دكتور علي مصطفى مشرفة ، القاهرة ،

١٩٤٢ ، ص ١٤٠ .

Huxley. J. : The Humanist Frame, London, 1961, (٢)

pp. 13-48.

الطاقة المشعة بما فيها الضوء والحرارة وأشعة إكس تسير في الفضاء في كميات متقطعة . وأخذ يتحدث عن ذرات الضوء وجسيماته ، وساعدت نظرياته على إضعاف ثقة الإنسان بقدرة العقل بتقويضها لإيمانه بالحتمية والسببية . ولا غرو في أن أدب القرن العشرين يزخر بكل ما هو مبتا فيزيقي وصوفي ونقرأ مرة أخرى لسير جيمس جينز :

لقد كان العلم القديم يقرر تقرير الواصل أن الطبيعة لا تستطيع أن تسلك إلا طريقاً واحداً ، وهو الطريق الذي رسم من قبل لتسير فيه من بداية الزمن إلى نهايته ، في تسلسل مستمر بين علو ومعلول ، وإلا مناص من أن الحالة (أ) تتبعها الحالة (ب) ؛ أما العلم الحديث فكل ما يستطيع أن يقوله حتى الآن هو أن الحالة (أ) يحتمل أن تتبعها الحالة (ب) أو (ج) أو (د) أو غيرها ، . . . نعم ، إن في استطاعته أن يقول إن حدوث الحالة (ب) أكثر احتمالاً من الحالة (د) . . . ولكنه لا يستطيع أن يتنبأ عن يقين أي الحالات تتبع الأخرى ، لأنه إنما يتحدث دائماً عما يحتمل ، أما ما يجب أن يحدث فأمره موكل إلى الأقدار ، مهما تكن حقيقة هذه الأقدار (١) .

ويظهر أثر هذه النظريات العلمية الحديثة في القصة فقد أصبحت فتات المادة وقطعها اللامرئية أو ما أسماه بلانك بالكوانتا هي فتات الشخصيات التي نجدها مبعثرة في القصة من أولها إلى آخرها ، وحالاتهم النفسية المتتابعة وشطحات أفسكارهم وجريان الحوادث وتواكب المناظر أو تتابعها وكلها تسبح في متصل زمكاني يتكون من أربعة أبعاد ، ثلاثة منها مكانية أو فضائية وواحد زمني . فلا استقرار في الشخصيات ولا تجانس ولا ترابط منطقي ولا حتى شكل معين . فالحقيقة كما يراها العلم مفتتة إلى قطع صغيرة من الذرات ، والذرات إلى عوالم أصغر من الإلكترونات والبروتونات وكلها

تسبح في الفضاء . وأصبح من العسير على بطل في قصة حديثة أن يتحكم في نفسه أو في عالمه ويطويعه لإرادته لأن الإنسان أدرك فجأة أنه — حتى بوسائله العلوية وعقله الواعي — لا زال يسير ويتحرك ويتصرف ويعيش في عالم مظلم ساكن وبوسائل لا عقلية وغريزية في بعض الأحيان . وكيف يتحكم الإنسان في تصرفاته وهو تحت رحمة تكوينه الجسدى الذى ولد به وجهازه العصبى وإفرازات غدده ورموز أحلامه وعقله الباطن . وكيف نطلب من القصصى أن يصور لنا شخصيات ثابتة مستقرة لا تتغير ولا تتأثر بتجاربها العديدة كما جرى العرف في القصص القديم؟ وإذا كان من المستحيل على العالم أن يراقب إلكترونات بمفرده ويرصد حركاته ، وإذا كان لا يمكنه التنبؤ بتصرفه من تجربة لأخرى فلماذا يضطر إلى الالتجاء لوسائل تمكنه من دراسة مجموعة كبيرة منها . والطريقة التى يصل بها العالم إلى نتائجها هي طريقة الاحتمال الاحصائى Statistical Probability أو قانون المتوسطات الرياضى ، وهي طريقة تشبه الرسوم البيانية الإحصائية التى تستعملها شركات التأمين على الحياة . ومن نظرية عدم الثبات فى المادة هذه أخذ الأديب يعبر عن هذا القلق فى المادة وفى الشخص بالانظر إليها من زوايا مختلفة فأحياناً ينظر إليها بعين الفيلسوف وأحياناً ينظر إليها بعين الكيميائى أو بعين عالم الفيزياء أو بعين العالم النفسانى كما فعل الدوس هكسلى فى قصته « تلك الأوراق الذابلة » ، « تقابل الألحان » . وتقول لنا فيرجينيا وولف :

لخص لفترة عقلاً عادياً فى يوم عادى . فالعقل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات ، ومنها التافه والخيالى والزائل ، ومنها ما ينقش بصلب حاد . وتأتى هذه الانطباعات من جميع الجهات ، سيل مستمر من الذرات التى لا حصر لها ، وعندما تهبط هذه الذرات ، وعندما تتجمع لتعطى معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، تبدأ فى الاهتمام بأشياء لم تكن لتعيرها اهتماماً فى الماضى ، وتذكر أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك . . . ألا ينحصر

عمل الأديب في نقل هذه الروح المتغيرة التي لا نعرفها ولا نستطيع
تحديد لها؟ (١).

وعن طريق تفتيت الجمل والشخص والمواقف والتسلسل المنطقي
في خط مستقيم ، وعن طريق الانتقال المفاجيء من حالة لأخرى ومن منظر
لآخر ، استطاع القصاص أن يعبر عن إحساسه بالحياة وكأنها تتابع متقطع
عفوى للإنطباعات والإحساسات وسيل مستمر منها في غير نظام ؛
ولا نعرف إتجاه هذا السيل الجارف الذي يدفع الشخص ويحركها إلا بعد
ملاحظتنا لعدد كبير منها مع استحالة معرفة اتجاهها أو هدفها من دراسة
الحالات المتفرقة أو الذرات التي تتكون منها. فن خلال هذه المتاهات بتضح
لنا طريقنا إلى المعرفة . ونحن لا تتغير في حياتنا النفسية والروحية لحسب
بل تتغير جسدياً كذلك ، بخلايا الجسم تجدد نفسها باستمرار وتقدم في السن
مع كل زفرة ، أى أننا في حالة تغير مستمرة . ويقول إليوت :

Fare forward, travellers ! not escaping the past
Into different lives, or into any future ;
You are not the same people who left that station
Or who will arrive at any Terminus,
While the narrowing rails slide together behind you (٢)

وفي مسرحيته « حفلة الكوكيتيل » [الفصل الأول ، المنظر الثالث] يقول :

What we know of other people
Is only our memory of the moments
During which we knew them. And they have changed since
then.
To pretend that they and we are the same
Is a useful and convenient social convention
Which must sometimes be broken. We must also remember
That at every meeting we are meeting a stranger.

Woolf. V. : The Common Reader. London 1929. p. 189. (١)

Eliot, T. S. : "The Dry Salvages" in Four Quartets. (٢)

والسطر الأخير يلخص لنا أثر العلم الحديث في القصة وفي الشعر ، فكما يقول البيوت فيه « يجب علينا أن نتذكر أيضاً أننا عند كل لقاء نقابل شخصاً غريباً ، أى أننا نتغير باستمرار .

وقد خلق عدم الاستقرار والتذبذب في المادة شيئاً مماثلاً في العلاقات الإنسانية وفي الفرد وفي المجتمع ، فنهاية القصة الحديثة تتميز بالغموض والإبهام . فبينما نرى أن معظم القصص في الماضي تنتهى بالزواج أو بنهاية سعيدة تحل فيها الازمات ؛ نجد أن القصة الحديثة تنتهى إما بالطلاق أو الانفصال أو الإحباط أو الانتحار أو الموت أو بانفصال الفرد عن مجتمعه أو تلتهى بمشاكل تبقى معلقة في انتظار حل لها . وتتميز القصة الحديثة كذلك بخلوها من وجود شخصية « البطل » ، التقليدية وقد يختفى « البطل » منها كلية وقد يصبح في بعض الأحيان إنساناً تافهاً معذباً يقاسى من الإحباط والهزيمة ، إنساناً يتعذب لأنه يدرك الحقيقة من حوله ، إنساناً طيباً بسيطاً يكاد أن يكون « عبيطاً » أو كما يطلق عليه كولن ويلسون « الرجل الهزأة »^(١) الذى تدخل تصرفاته في حدود اللامعقول أحياناً .

ولم ينكر العلم الحديث أهمية الدين^(٢) لأنه إذا كانت الإلكترونيات حرة الإرادة ، والمادة ما هى إلا فكرة ؛ فلا أقل من أن يكون هناك مكان للملائكة والدين والتصوف والميتسافيزيقا . وشجعت النظريات العلمية الحديثة الأديب على أن يكون ذاتى النزعة ، فمن أهم نتائج العلم الحديث القول بأن الإنسان لم يعد فى استطاعته أن يرى ، الحقيقة الموضوعية بوضوح تام ، لأنه فى محاولته مراقبة المادة ورصدها بأجهزة خاصة تموضنة عن

(١) Wilson. C. : The Age of Defeat. London. 1959, p. 137

(٢) أنظر Whitehead. A.N. : Science and the Modern World

Chs. XI. XII.

2. — Eddington. A. : The Nature of the Physical World. ch XV,

ضعف حواسه ، يشوهها ويشوه الحقيقة التي يحاول الكشف عنها . وأخذ الانسان ينظر إلى الأشياء التي كان يعتبرها ثابتة مستقرة بنظرة مختلفة تحكمها علاقاتها بأشياء أخرى . وأصبحت الكلمة الهامة هي « العلاقة » ، في الفيزياء والأدب . ومع مولد « العلاقة » ، كف العالم والأديب عن البحث عن المطلق ، فليس هناك شيء رديء أو حسن ، خير أو شر ، وأصبحت كل الأشياء نسبية ، وأصبحت الإرادة ذاتها معرضة للهجوم والنقد ، لأنه إذا كانت حواس الإنسان غير قادرة على إكسابه المقدرة على ملاحظة الأشياء والظواهر الطبيعية ، فكيف إذن سيتمكن من السيطرة على نفسه ؟ ولهذا نجد معظم شخوص القصة الحديثة غير متكاملة مثل نوسترومو في « نوسترومو » ، لكونراد وسبتي موس وارين سميت في « مسز دالواي » ، لفيرجينيا وولف وفيليب كوارلز في « تقابل الألمان » ، لالدوس هكسلي وستيفن في « عوليس » ، لجيمس جويس .

وتلقف الأدباء النتائج التي تؤكد الذاتية للدفاع عن الشعور والإحساس الفردي بالحقيقة . واغتنموا فرصة قصور العقل ووقوعه في الخطأ ليشتكوا في قدرته . وبدأ الإنسان يتساءل . أتبع عقلنا العاجز المغامر أم الهامنا العميق الغامض أم الحكم الغشيم لأعيننا وآذنا وأيدينا التي تتحسس ؟ وأخذت أعين الأدباء تبصر في الظلام الحالك المحيط بهم وأخذوا يقتربون من بؤرة النور لكي يجلسوا في كهف الفراغ ويصبحوا من أصحاب المعارف ومنهم إليوت وإزرا باوند وبيتس في الشعر وهكسلي وفيرجينيا وولف ولورنس وجويس في القصة .

ومن أثر النظريات الحديثة في العلم ظهور إحساس جديد بماهية الزمان والمكان . ويقول سير جيمس جينز في كتابه « الكون الغامض » :

« إن قوانين الطبيعة الأساسية ، بقدر ما نعرفها في الوقت الحاضر ، لا تقول لنا لم يمر الزمن بلا انقطاع ؟ بل هي مستعنة لأن تجهز احتمال

رجوعه القهقري ، ذلك أن تقدم الزمن إلى الأمام بلا انقطاع ، وهو جوهر الصلة بين العلة والمعلول ، إنما هو شيء أضغناه من تجاربنا الخاصة إلى قوانين الطبيعة المحققة ، ولسنا ندري هل هو متأصل في طبيعة الزمن وإن كانت نظرية النسبية ... تسم هذا الرأي بميسم الوم والخذاع . وهي تعد الزمن مجرد بعد رابع يضاف إلى أبعاد الفضاء الثلاثة ،^(١) وأثرت نظرية النسبية في طبيعة الزمن الحقيقية وخرج لنا ما يعرف بنسبية الزمان . فالיום الذي يزخر بالتجارب يبدو لنا أطول من عام خال من الذكرى ، ويتضاعف الزمان تحت مبضع الجراح وعلى مقعد طبيب الأسنان ، ويمر بسرعة مذهلة في لحظات السرور واللذة وعند الغرق وقد يتلاشى في التجارب الصوفية ولحظات الكشف والرؤية . ونجد هذا الإحساس المبهم بالزمن في عبارة كتبها جويس وانقلبها دون تعليق :

« But tomorrow is a new day will be. Past was is today.
What now is will then tomorrow as now be past yester » .

وفي قصص فيرجينيا وولف تتضاءل أهمية الإحساس بالزمن الميكانيكي الذي تحكمه دقائق ساعة بيج بن ويحل محله زمان ذاتي لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس : وفي قصة « هوليس » ، لجيمس جويس نقرأ عن أطول يوم في تاريخ الأدب ، فيوم مستر بلوم يغطي ١٨ ساعة في القصة ولسكنه يوم مليء بالأحداث والتجارب الذاتية وكأنه ١٨ عاماً . وفي « ضريح في غزة » ، لا نجد التتابع الزمني المسلسل الذي ألفناه في القصص القديمة ويحاول هكسلي أن يجرب نوعاً آخر من التسلسل تحكمه تجارب البطل النفسية . وحكي نيكولاس فلا ماريون ، الفلكي الفرنسي (١٨٤٢ - ١٩٢٥) قصة الرجل الذي رأى حوادث الثورة الفرنسية تتابع مقلوبة على عكس نظامها في الزمان

(١) الكون الفاض لسير جيمس جينز ، ص ٣٣ .

لأنه كان يبتعد عن الأرض بسرعة تفوق سرعة الضوء . ويصف لنا ه . ج . ويلز مغامرات الإنسان في المستقبل لركوبه « آلة الزمن » ، كما تخيل ألوس هكسلي في قصته « لا بد للزمن من وقفة Time Must Have a Stop ما يمكن أن يحدث لو فقد الإنسان إحساسه بالزمان .

ويرتبط الزمان ارتباطاً عضوياً بالمكان . فالزمان في جوهره بالنسبة لنا ما هو إلا بعد رابع للمكان ؛ والمكان يغير الزمان كما في رحلة في طائرة وكما يحدث في قصة جول فيرن « حول العالم في ثمانين يوماً » ، لباسبارتو ورواد الفضاء في عصرنا . والزمان يغير المكان ، فالنجم الذي نرصده في السماء ليس هناك لأنه تحرك من مكانه منذ أرسل لنا الضوء الذي نراه « الآن » . فالزمان والمكان إذن من الأمور المعقدة ، فالزمان إحساس بالقبل والبعد وشعور بالتدفق « الآن » ، وهو ذاتي والمكان باعتباره الإحساس بالمسافة أو بقياسها هو في شطر منه ذاتي ما دام الوضع والمسافة نسبيين بالنسبة لنا . ومن الكتب الطريفة التي تعالج الزمان كتاب ج . و . دون J. W. Dunne وعنوانه . An Experiment with Time

علم النفس والقصة

بينما كانت نظرية النسبية والسك تشكك في الفلسفات القديمة ، أخذ فرويد ويونج يفحصان في أغوار النفس البشرية ويشيران إلى العلاقة بين الإنسان الناضج البالغ والطفل ، وبين الإنسان المتحضر والإنسان البدائي ، وأصبح لعلم الأنثروبولوجيا فائدة كبيرة وخاصة بعد ظهور كتاب « الغصن الذهبي » The Golden Bough لسير جيمس فريزر عام ١٩٢٢ . وقد كان فرويد أقرب للأدب والأدباء من أينشتاين لأن نظرياته عن الجنس والسيكوباتولوجي أعطت الأدب وسيلة لاكتشاف تجارب جديدة . ويقول فرويد أن تحت غطاء العقل الواهي مستنقع تنمو فيه الدوافع اللاعقلية

وجذورها في الجنس والغريزة وسلطة الوالدين والتوقف والإحباط والتسلط وكانت بعض مؤلفات فرويد قد ترجمت إلى الإنجليزية قبل الحرب العالمية الأولى وكان في استطاعة قصاصي هذه الفترة، كما يقول أحد النقاد، أن يجتازوا امتحاناً في مادة فرويد في علم النفس بتفوق. وأثرت مادة فرويد ويونج في تكنيك القصة وموضوعها، واكتشف الأدباء أن حياة الإنسان الواعية ما هي إلا جزء ضئيل من حياة الفرد، وأن العقل ليس بالمكان المنظم الذي نظنه. ويصور هكسلي هذا الإحساس في كتابه «أدونيس والأبجدية»، بقوله أن للإنسان خمس أو ست «أنفس»، تظهر منها واحدة فقط كجزء من جبل الثلج العائم الذي يطفو على سطح الماء ويظل الجزء الأكبر الباقي مغموراً^(١). ولم يعد العقل مكاناً منظماً لتصنيف الأفكار وابتداعها، بل مكان مظلم يتكون من عدة طوابق بعضها فوق بعض وله «بدروم» معتم وأقبية مظلمة تزرخ بالمناقضات ويحتفظ فيها الإنسان بأشلاء من التجارب الماضية تماماً كما نضع الآثار القديمة في «البدروم». وعلى باب هذا البدروم حارس قد يغفو من حين لآخر فتتسلل مخلوقات البدروم الغريبة زاحفة إلى الأدوار العليا وتقلق راحة سكانها. ولا يسكن هذه الدار شخص واحد بل أسرة تتكون من عدة أفراد وأقلام عدداً من كانت تتكون من «دكتور جيكل ومستر هايد»، ويحاول العقل وهو رب هذه الأسرة أن يسيطر على أفراد الأسرة ويوفق بينهم ولكن يفسل أحياناً ويحدث صدام وتتداعى الطوابق فوق البدروم ويؤدي هذا إلى الجنون.

وأخطر من هذا فقد أصبح الجنس يلعب دوراً هاماً في حياة الإنسان وأخذ الأدباء يكتبون عن الجنس ويناقشون مشاكله دون حرج، وأدى هذا إلى ظهور أدب الاعترافات ونشر المذكرات. وما كتب لورنس وتقصه

Huxley. Aldous : Adonis and the Alphabet, London, 1956 (١)
p. 11. et seq.

إلا نوع من الاعترافات ، ولهذا يقول « إن نشر عمل أدبي يعتبر تعرية للجسد والإلقاء بشيء رقيق حساس إلى البغال والقروود والكلاب » (١) .

وقد مهدت نظريات جون لوك في العقل والذاكرة في نهاية القرن السابع عشر لنظريات هابيلوك وإيليس وفرويد ونرى « لورنس ستيرن » الآن وكأنه قصاص حديث وفي القرن العشرين أصبح الفكر لا يسيل من العقل بطريقة ميكانيكية كما يفرض الكبد المرارة ، ولكنه يسيل بطريقة غير منظمة وله سيولة وجريان يخلوان من التسلسل المنطقي ، كما لا يصدر الفكر من العقل في جمل مستقيمة وعبارات منظمة . وما نراه في القصة الحديثة هو المونولوج الداخلي الصامت ، وهو تسجيل — ولا نقول سرداً — للأفكار التي لا تنطق بها الشخصيات تسجيلاً عفويّاً حيثما اتفق بطريقة تداعى المعاني الحر في العقل .

وقد أكل برجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١) عمل علماء النفس في محاولته لهدم الفكرة المادية للعالم ، ونظرته للزمان لها أهميتها في القصة الحديثة ويظهر أثرها في « نوسترومو » ، « كوندرا » ، و « الأمواج » ، و « مسز دالواي » ، و « إلى الفئار » ، لفيرجينيا وولف و « عوايس » ، و « صورة للفنان في شبابه » ، لجيمس جويس و « تقابل الألحان » ، و « لا بد للزمن من وقفة » ، و « ضريح في غرة » ، لالدوس هكسلي . ويبدو لنا أن سيولة الزمان لم تكن من اكتشاف أصحاب المذهب السيريالي وهدم إذ نرى إثر نظرية برجسون — وقد تحدثنا عنها في دراستنا لفيرجينيا وولف بشيء من التفصيل — وفي هجزنا عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها واستحالة التحليل إلا عن طريق التشويه والتغيير في جوهر التجربة ذاتها تماماً كما في علم الفيزياء الحديث . وتتضمن نظرية برجسون هذه

Huxley, Aldous : Introduction to D.H. Lawrence's Letters. (١)

الآراء وساعدت على ظهور نظرية جديدة في الفن القصصى ، وأضافت
عنصراً جديداً ساعد على التجريب في التكنيك القصصى . ويعالج اليكسيس
كاريل في كتابه « الإنسان ذلك المجهول » الفرق بين الإيقاع البيولوجى والزمن
الذاتى الداخلى فى الفصل الخامس معالجة رائعة (١) .

والزمن فى عالم برجسون خليط من الحركة الدائمة والسيولة ، يتغير ويراوح
دائماً وتسبح فيه الذكريات والأشياء فى غير وضوح . والزمن فوق كل هذا
لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، والسيطرة عليه — كما حاول البعض وكما
نحاول يومياً — أمر صعب لأنها محاولة لقياس ما لا يمكن قياسه .

وقد أنكر يونج تفسير فرويد للجنس على أنه الدافع السيولوجى
الرئيسى فى الحضارة والسلوك ، ووضع نظريته فى اللاوعى الجمعى ،
Collective Unconscious للجنس البشرى وبين أن هذا اللاوعى الجمعى
ما هو إلا مستودع يمكن اعتباره إراثاً يرثه كل من يولد فى هذه الحضارة .
ويمكننا أن نصل إلى جذور الأمراض العصبية والنفسية والأساطير والرموز
عن طريق هذا اللاوعى الجمعى . وهكذا أصبح الإنسان المتحضر على صلة
بالإنسان البدائى وأصبح من الممكن عن طريق الأسطورة أن يربط الأديب
المواقف والشخصيات بعضها ببعض فى شكل جديد ويعلق عايقها . وأحسن
مثال لهذا النوع من الاستفادة من الأسطورة ما نجده فى « عوليس » و
« فينيغانز ويك » لجيمس جويس وفى قصص لورنس عامة وفى شعر بيتس
والبوت . واستطاع عدد كبير من الأدباء أن يتناولوا بالبحث جنود
الإنسان الحديث بعد دراسة يونج وسير جيمس فريزر وأخذ المذهب الطبيعى
لنفسه اتجاهاً جديداً ولم يعد يمت بصلة إلى أدب العلة والمعلول بل تعداه
إلى الإهتمام بالإنسان البدائى والرموز والأساطير .

مدرسي القصة الحديثة

تعتبر الواقعة والطبيعة وكأنهما توأمان أنجبتهما مادية القرن التاسع عشر وفلسفاته . وتعتبر الطبيعة كما طبقها إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) في قصصه أكثر قرباً إلى الناحية العلمية المادية في حشدها وتعديدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية . أما الواقعية فتمثل الحياة بوجه عام وهي أقل إصراراً على الملاحظة الدقيقة العلمية من الطبيعية بتفاصيلها الخارجية الدقيقة . والأدب الواقعي أو الطبيعي لا يخلو من الذاتية مهما كان الأديب مخلصاً لواقعيته .

وما الواقعية أو الطبيعية إلا رد فعل لرومانتيكية القرن التاسع عشر ومحاولة لتنظيم مادة الرومانتيكيين الذاتية الغزيرة والسيطرة عليها وتفسير غموضها . ولكن سرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وأصبح الأسلوب المنطقي المنظم في السرد والوصف عاجزاً عن تصوير الحقيقة التي أثبت العلم الحديث أنها في شطر كبير منها ذاتية وتتوقف لا على الشيء المراد ملاحظته بل على الفرد الذي يلاحظ وعقله .

وتظهر الواقعية في الأدب والفن في منتصف القرن التاسع عشر ويمهد داروين لها السبيل عام ١٨٥٩ عندما نشر « أصل الأنواع » ، وكان قد سبقه الفنان كوربيه Courbet في عام ١٨٥٥ وفلوير بنشره « مدام بوفاري » ، ١٨٥٦ . وسرعان ما أفسحت الواقعية الطريق للطبيعة التي تعتمد اعتماداً كبيراً على النظريات العلمية المادية ، وقد شجع أدولف تين (Taine ١٨٢٨ - ١٨٩٣) على انتشار المذهب الطبيعي في الأدب بنشره « تاريخ الأدب الانجليزي » ، عام ١٨٦٣ و « فلسفة الفن » ، عام ١٨٥٩ وفيها يشرح ويحلل الأعمال الأدبية والفنية على أنها نتاج العصر والبيئة ، حتى ما كان منها يعالج الحالات النفسية ، ويفسر كل شيء تفسيراً مادياً .

ولكى يفرق بين واقعيته الجديدة وواقعية بالزاك وفلووير ، أطلق إميل زولا على طريقته في الكتابة اسم « الطبيعية » ، ونشر مذهبه في مقال عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » ، وفيها يصف الاستعداد لإختيار موقف معين ثم إطلاق العنان للحدث لكي يبسط نفسه ثم متابعتها بعد ذلك عن طريق الملاحظة الدقيقة بصبر وأناة بواسطة « القصصى - العالم » ، حتى يصل إلى معرفة واعية بالموقف وتضميناته العملية التي سيكون فيها فائدة ودرسا للمجتمع . وقد استفاد إميل زولا من كتاب كلود برنارد *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* عام ١٨٦٥ وحاول تطبيق القوانين العلمية المادية على تصرفات الإنسان ، فهذه الحتمية ، كما يقول ، ستتحكم في أحجار الطريق كما تتحكم في عقل الإنسان .

« إدرس الناس كما تدرس الفلزات ، سجل تفاعلاتها . إن ما يهمنى غاية الأهمية هو أن أكون طبيعيا صرفا ، فسيولوجيا صرفا . وبدلا من أن أعتنق المذاهب (الملكية أو الكاثوليكية) ساعتنق القوانين (قوانين الوراثة) ويكفينى أن أكون عالما ، أتحدث عما هو كائن بيديا أحاول البحث عن الأسباب الخفية . . . عرض مبسط لواقع عائلة ما عن طريق إبراز الدوافع الميكانيكية الداخلية التي تحرك أفرادها ، .

ولكنه تناسى ، كما يقول ولیم يورك تندول ، « أن السكب الذى يولد فى إصطبل لن يصبح بالضرورة حصانا » .^(١) وسرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وحاول الأدباء نقل هذه الواقعية إلى داخل النفس البشرية ذاتها ، واختفت الحتمية والمذاهب

Tindall, W. Y. : Forces in Modern British Literature (١)
1885 1925 New York. 1959. p. 123,

السلوكية بشكل ملحوظ . وبدلاً من تحليل البيئة وتصرفات الفرد الخارجية وتسجيل ما حوله إتجه الأديب إلى داخل نفسه .

وربما كانت الرمزية قاصرة على الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن يجب ألا ننسى أن فيرلين عاش في إنجلترا وكان يجيد الإنجليزية . وكان مالارميه يقوم بتدريس اللغة الإنجليزية ، كما أن بودلير قام بترجمة مقالات إدجار الن بو إلى الفرنسية . وأهم ما كان يميز شعر الرمزيين هي فكرة التآلف بين مختلف الحواس والخلط ما بين الأصوات والألوان والعطور وتوحيدها في إيقاع منغم . ويطلق على هذه الفكرة Synaesthesia ، وأروع مثال لها في السونيت التي كتبها بودلير بعنوان « العلاقات » Correspondances وفيها يصف عطوراً معينة وكأنها « رقيقة كأنغام المزمارة ، خضراء كالمرج ، والمثال الآخر في سونيت لريمبو عنوانها « الحروف المتحركة » Voyelles وفيها يعطى لونا معينا لكل حرف من الحروف الخمسة المتحركة . وقد حاول الرمزيون كذلك الإقتراب بالشعر من الموسيقى وخاصة موسيقى فاغنر لما في فنه من قسوة وعنف ، ومن براءة وطهر ، فقد أثرت الأوبرا الفاجناريه في التنظيم الموسيقي في الشعر لما فيها من تتابع في الأنغام وتواز في الأفكار يعمل على إثرائها وتنظيمها تنغيمياً فلسفياً تتداخل فيه الألفاظ والموسيقى وتتكاثر إيماءاتها . فقد ساعدت كل هذه العوامل على الخلط بين الخيال والحقيقة ، بين إحساسات الشاعر وتخيلاته من جهة وبين ما يراه ويفعله من جهة أخرى . وقد حاول الرمزيون ترويض اللغة وإجبارها على أداء مالا يمكن التعبير عنه حتى أصبح الأدب الرمزي أحياناً أدباً غامضاً من العبث تفسيره .

والرمزية في القصص اصطلاح مبهم يصعب تفسيره لأن الرمزية لا تعني الصليب مثلاً كرمز للمسيحية أو الهلال كرمز للإسلام ، أو غصن الزيتون للسلام أو العلم للدولة . فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على

خلاف استعمال ذاتي مثلاً لها . فقد كانت رموزه معروفة ويسهل التعرف عليها وفهم مغزاها . أما الرمز في القصة الحديثة فما هو إلا قناع يخفى وراءه الفكرة المراد إيصالها ويبرزها في وقت واحد

والرمزية ثورة روحية على قصور « الكلمة » في نقل الإحساسات والأفكار والصور ، وثورة على الرأي القائل بأن الأديب لا يمكنه أن يكتب عما لا يراه أو يسمعه أو يشمه ، وهي ثورة على نوع معين من اللغة الإنشائية التي تعتمد على الخطائية والإيضاح والقول أكثر من اعتمادها على التلميح والإثارة والإشارة . ويستعمل الرمز يون المفردات على أنها عوالم صغيرة يمكن قدحها بعضها ببعض وتفتيتها كما نفتت الذرة لتنطلق قوتها الكامنة فيها من إسارها وتصبح ضوءاً وقوة . وقد أصبحت الرمزية ، سواء في الشعر أو المسرحية أو القصة ، طريقة تعبيرية عامة لا يمكن الاستغناء عنها فكما يقول إمرسون : « نحن رموز ، ونسكن رموزاً » (١) .

ويختلط الأمر في بعض الأحيان ونعتقد أن الرمز إشارة ، وهناك فرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign . فالإشارة مقيدة بمعنى واحد وقد تتضمن رمزاً أو توحى في طياتها بمعنى رمزي . أما الرمز فهو إشارة إلى شيء غير محدد ويحتوى في تضميناته على معنى الإشارة ، وبالإضافة إلى هذا يخفى الرمز ويحجب جانباً كبيراً من معانيه ويتحدى محاولاتنا لتفسيره تفسيراً كاملاً . فالرمز يعتمد على القياس ؛ وفي القياس أو التشبيه ، كما يقول الفلاسفة ، نجد جانباً من جوانب البدائية واللامعقول . وإذا كان الرمز قياساً ، فهو إذن يرتبط بالتشبيه والاستعارة ، ولكنه إستعارة نصفها واضح ونصفها الآخر غير محدد المعالم ، وكما في التشبيه ، نجد أن طرفي المعادلة تربطهما أوجه تشابه جزئية تتعلق بالصفات وأحياناً أخرى بالتركيب ،

وقلما تتعلق بالمحاكاة . وكثيراً ما يكون الرمز هو الشكل أو الجسد أو التركيب الكلى الذى يحتوى على الفكرة الرئيسية فى أى عمل أدبى أو فنى ، ويصبح الروح أو المجال الذى يشع من داخل العمل الأدبى . والرمز يتركب من عناصر كلامية ويتضمن ويقدم مركباً من الإحساس والفكر ، وقد لا يكون هذا التضمين القياسى صورة معينة ، بل قد يكون إيقاعاً معيناً مثلاً أو تجاور صور معينة وتواكبها ، أو حركة معينة أو تركيباً أو قصيدة بأكملها أو قصة .

والرمز أوجه عديدة لأنه لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق ولهذا يظل فى حركة ديناميكية دائمة . فهمة الرمز هى تنظيم التجربة وتوسيعها وهذا لا يتطلب إدراكاً واعياً منطقياً لمغزى الرمز . فأحياناً نستجيب للرمز وإيهاماته دون وعى منا ، ونجد أنفسنا فى حيرة لهذه الاستجابة التى لا نستطيع تحليلها . والرمز يولدُ مجالاً مغناطيسياً تنجذب نحوه عناصر وصور وحوادث وإيقاعات وكلمات مختلفة ويشد إلى نفسه وحوله عديداً من الإيهامات المتبادلة التأثير التى يعتمد بعضها على بعض . وهكذا توحى الصورة بصور أخرى ، والموقف بمواقف أخرى والإيقاع يذكرنا بإيقاع آخر . وفى المنطق تتطور العلاقات بين شئ وآخر فى خط طولى مستقيم ، أما فى الرمز فتسير العلاقات فى خط دائرى ، فهو يوحى بحركة ذهاب وإياب فى جميع الاتجاهات .

ولا تحل الرموز محل الأشياء التى ترمز إليها ، فالرموز وسائل لنقل الإحساسات التى تخلفها هذه الأشياء فى نفوسنا ، فعندما نتحدث عن الشئ لا يكون لدينا الشئ ذاته ، ولكن عندما نلجأ للرموز نستطيع ممارسة الإحساس بالشئ دون وجوده .

ويمكن القول بأن الرموز كثيراً ما تكون مشحونة بالمعاني والمدلولات والوظائف الإشارية وقد اندمجت هذه المعاني وتكاملت ، كما تقول سوزان

لا نهر^(١) ، في تركيب معتد حتى أنها أصبحت قادرة على أن توحى إلينا بمعانيها إذا ما اخترنا جانباً منها . والصليب ، كما تقول ، من هذا النوع من الرموز المشحونة فهو يمثل الأداة التي كانت سبباً في موت المسيح ، ولهذا يرمز إلى الألم والعذاب : وقد وضع أولاً على ظهره ، فهو لهذا يرمز إلى العبء الملقى على كتف الإنسان أو إلى ما يمكن أن يقوم الإنسان بصنعه بيديه ، وفي كلا الحالتين يرمز إلى المسؤولية الخلقية وتحمل الأعباء ونتائج الأعمال : ويرمز إلى الجهات الأربعة الأصلية ، ولهذا يضم أطراف الأرض ويصبح رمزاً كونياً : والصليب رمز لمفترق الطرق ولا زلنا نستعمله في إشارات المرور عند تقاطع الطرق كتحذير ولهذا يرمز إلى اتخاذ القرار وإلى الأزمات في حياة الإنسان وإلى الاختيار . وتستعمل الكلمة في اللغة الإنجليزية كفعل بمعنى « يغضب » أو يتلقى ضربات القدر أو « تصيبه المحن » : وأخيراً ، بالنسبة للرسم ، فهو يمثل شكل الإنسان في أبسط خطوطه . فلهذا الشكل المبسط القدرة على أن يوحى إلينا بكل هذه المعاني من خطيئة إلى ألم إلى خلاص . وقد توحى إلينا السفينة كرمز بأفكار عديدة : صورة لعدم الإطمئنان في عالم غريب مضطرب يحيط بنا : وتوحى بالتقدم نحو هدف أو بالمغامرة بين مرفأين أو بالطمثنية في قاعها كما في الرحم .

وصاحب استعمال الرمز في القصة نوع من الغموض زاد في تعقيد مشكلة التوصيل لأن الأديب لم يحاول أن يجعل إنشاجه سهلاً مفهوماً وأخذ يستكشف عقله الباطن ويستثمر رؤاه ونبذ المنطق ومراتب العقل وتحكم في تدخل عقله الواعي ومنطقه فيما يكتب عن طريق العقاقير والخمر والإجهاد والحرمان والسهر وأحياناً عن طريق الانغماس في الرذيلة . وأخذ يتوغل في نفسه وفي عقله الباطن إلى أبعاد عميقة ومسافات طويلة يصعب على الكثير

منا ملاحظته فيها . ومن هنا نشأ التفسير المتعمد في العمل الأدبي وهي ظاهرة خطيرة في أدب النصف الأول من القرن العشرين . فجمال الرمز قائم ولا ريب على عمقه وعلى عظمة الفكرة فيه ، ولكن وضوح الرمز شيء أساسي بل وشرط مهم . ولو سلمنا جدلاً بأن لا عمق بلا رمز فلنسلم أيضاً بأن الرمز يفشل في البوح بسرّه إذا فقد ميزة الوضوح . فالوضوح مرتبط ارتباطاً عضوياً بجمال العمل الأدبي ، وإذا اختفى الوضوح فقد العمل الأدبي ركناً من أركانه الرئيسية .

وفي القصص الرمزية لا يكون الرمز عادة هو العامل الوحيد الذي يشدنا إليها ، فالرمز كما قلنا يساعد على خلق مجال يساعد إلى حد ما على تنظيم أفكار الكاتب ويساعده على توسيع وتعميق التجربة المراد إيصالها . وربما يكون للرمز معنى في موقف واحد فقط ، أى أن الرمز يظهر مرة واحدة أو مرتين ثم يختفى من القصة بعد أن يخدم الغرض الذي من أجله استعمله الكاتب . وقد لجأ القصاص الفكتوري إلى الرمز من قبل ولكن معناه ظل محدوداً في إطار القصة نفسها ولم يكن أكثر من أداة يستعملها القصصى ولا توحى بأكثر مما توحى به الشخصيات أو المواقف ، ويصبح الرمز في هذه الحالة كشخصية من شخصيات القصة . أما في القصة الحديثة فقد حذق القصاص فن استعمال الرمز . وجعله يعمل على مستويات عديدة فالماء مثلاً في « صورة للفنان » لجويس رمز مشحون بالدلالات ، فهو يوحى بالماء الذى يبلى به الطفل الفراش ، والماء القذر فى الحفر على جانبي الطريق والماء القذر فى البالوعات فى الأحواض وماء الحياة والأخصاب وماء التعميد . ويرمز الماء إلى أيرلنده نفسها وإلى الأسرة وإلى الكنيسة وإلى حياة الطبقة الوسطى — يرمز إلى كل شيء يريد البطل أن يهجره لكي يحافظ على قوة الخلق الفنية فى نفسه . فالماء فى هذه الحالة يرمز إلى الموت والإحباط . ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة

والمحيط ولا بد لستيفن البطل من أن يلتقي بنفسه في الماء لكي يجدها ويتطهر .

وعند ما ينضج الأديب وتزداد قوة تخيله يستطيع أن يصل رموزه ويجعلها أكثر إيجاءاً لأنه يشعر أنه كلما زادت آفاق تجاربه كلما تحتم عليه أن يكتشف رموزاً جديدة تساعد على التعبير . وفي قصص معينة مثل « نوسترومو » ، « كونياد أو » ، « مسز دالواي » ، « فيرجينيا وولف أو » ، « قوس قزح » ، و « نساء عاشقات » ، « للورنس أو » ، « رحلة إلى الهند » ، « فورستر والتي تعتمد على تكرار ظهور رموز معينة ، ربما يغيب عن القارئ تسلسلات بأكلها إذا لم يكن متيقظاً لمثل هذه الرموز .

وقد ساعد فرويد ويونج على إبراز أهمية الرمز وكيف أنه أداة طبيعة تظهر وتختفي في آن واحد . فالرمز يحمل عادة في طياته عكس ما يتضمنه . وبالإضافة إلى رموز فرويد الجنسية^(١) وضع يونج نظريته في اللاوعي الجمعي للجنس البشري واعتبره مستودعاً يرثه كل فرد يولد في حضارة معينة . وأضاف يونج إلى العقل الباطن وما يحتويه من ذكريات وتجارب عند فرويد مستودعاً آخر تحتفظ فيه البشرية بصور النماذج الأولية لرموزها . ويقسم يونج هذا المستودع إلى جزء علوي يطلق عليه اللاوعي الشخصي وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية فيه ، ويولد مع الفرد ، وهو جمعي بمعنى أننا نشارك جميعاً فيه ونحس به ، ويقول يونج أن كلمة « النموذج الأول » Archetype تعني صوراً ورموزاً في العقل الباطن من قديم الزمان ولا تعدو أن تكون أشكالاً رمزية بدائية للعالم أو للأسطورة أو الخرافة . وتتوارث محتويات اللاوعي الجمعي من أزمان سحيقة في القدم . ولا يمكننا تفسير هذه النماذج الأولية تفسيراً موضوعياً منطقياً لأن عقل الإنسان

(١) أنظر Brown . J. A. C. : Freud and Post-Freudians. Pelican.

البدائي لا يهتم بالتفسير الموضوعي للأشياء لأنه من النوع الانطوائى . فالإنسان البدائي ، كالطفل ، لا يميز بين الذات والشئ . فإذا أثار الشئ في نفسه عاطفة أو إحساساً معيناً نجده يميل إلى رد هذه العاطفة التي يحس بها إلى الشئ ذاته . وما يدركه في هذه الحالة هو رد الفعل وليس الشئ نفسه الذي جلب هذا الإحساس العاطفي أو التخيلي أو العقلي . ولا تميز هذه الطريقة في الإحساس الإنسان البدائي لحسب بل نراها في بعض المجتمعات المتحضرة نسبياً كالعصور الوسطى مثلاً . فإذا أثار شئ ما في نفسه الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكولوجي هو أنه يعتبر هذا الشئ مخيفاً .

ولهذا لا يهتم الإنسان البدائي بشروق الشمس وغروبها كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها تفسيراً منطقياً ، ولكنه يحاول أن يضمنها بعداً نفسياً عاطفياً آخر ، فهي تمثل طريق سير بطل أو إله . وقس على هذا المنوال مع باقي الظواهر الطبيعية كالرعد مثلاً والبرق والأمطار ، وكالصيف والشتاء وأوجه القمر المختلفة والجفاف وكل من هذه الظواهر تحكى له قصة رمزية تتعدى الظاهرة الطبيعية . وهذه الملاحم والأساطير والقصص الرمزية لا تشرح شروق الشمس أو غروبها أو حلول الصيف أو الشتاء بل ما هي إلا تعبيرات رمزية عن الدراما النفسية التي لا يمكن للعقل الواعي أن يقبض عليها إلا عن طريق إبرازها وانعكاسها في ظواهر طبيعية . ويستطرد يونج في كتابه « تكامل الشخصية »^(١) ، ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز كالحية والطائر والعنقاء والحصان والذئب والثور والدودة . وللضفدعة مكانة خاصة لأنها حيوان برمائي تذكر الإنسان بنظرية داروين في التطور . ويضيف إلى قائمة رموزه العديدة الآقية والكهوف والممرات والبحر والنار والماء . فالكهف والبحر يشيران إلى حالة اللاوعي الجمعي بظلامها

Jung, C. G. : The Integration of the Personality, London, (١)
1948, pp. 90 — 95.

(م ٤ — أعلام القصة)

وأسرارها . والنار توحى بالإثارة العاطفية ، ويرمز وضع وعاء على النار إلى بدء عملية التحول والتغير في الشخصية ، والمطبخ تتم فيه عملية التغير الخلافة . وفي بداية الشيء تكمن نهايته ، والأسلحة والآلات الحادة ترمز إلى الإرادة^(١) أما الشجرة فترمز إلى الجذور والاستقرار أو الراحة والهدوء أو النمو والتخليق في الفضاء . أو التسامى أو العطف عندما نستظل بأغصانها . ويضيف يونج إلى هذه القائمة رموزاً هندسية أخرى منها الصليب والدائرة والمثلث والمخروط والمجلة والنجم الخماسي والسداسي والبيضة والشمس . ومن الرموز السلبية العنكبوت والشبكة والسجن .

(١) يقول فرويد أن الآلات الحادة لها دلالات جنسية .

أنظر Brown, J. A. C. Freud and Post-Freudians, Pelican.

. pp. 112 et seq.

مقدمة لدراسة القصة الحديثة

المراجع

- 1—Aldridge, John W., ed. Critiques and Essays on Modern 1920—1951, New York : Ronald Press, 1952.
- 2—Beach, Joseph Warren : The Twentieth-Century Novel : Studies in Technique, New York : Appleton-Century-Crofts, 1932.
- 3—Brown, E. K. : Rhythm in the Novel, Toronto : University of Toronto Press, 1950.
- 4—Daiches, David : The Novel and the Modern World, Chicago. University of Chicago Press, 1939.
- 5—Forster, E. M. : Aspects of the Novel. London, Pelican, 1962
- 6—Hoffman, Frederick J. : Freudianism and the Literary Mind, Louisiana State University Press, 1957.
- 7—Lubbock, Percy. : The Craft of Fiction, New York : Peter Smith, 1947.
- 8—Mendlow, A. A. : Time and the Novel, London, 1952.
- 9—O'Connor, William Van. ed. Forms of Modern Fiction. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1948.
- 10—Priestley, J. B. : Literature and Western Man, London. Mercury Books. 1962.
- 11—Pritchett, V. S. : The Living Novel, London, Catto & Windus. 1946.
- 12—Trilling, Lionel. "Freud and Literature" and "The Meaning of a Literary Idea". The Liberal Imagination, New York. 1950.
- 13—Wellek, Rene and Austin Warren : Theory of Literature, London. 1963.
- 14—Wilson, Edmund : Axel's Castle. London, Collins, 1992.
: The Wound and the Bow, London, Methuen. 1962.

الفَصْلُ الثَّانِي

المَلَأُحُ السَّائِي

جوزيف كوتراو

١٨٥٧ - ١٩٢٤

٢ - جوزيف كونراد

١٨٥٧ - ١٩٢٤

الملاح الناثه

١ - تقرير :

يتميز جوزيف كونراد على معاصريه من كتاب القصة الانجليز بمميزات كثيرة قلما نجدها في اعلام القصة في الادب الانجليزى . فبالرغم من أنه اتخذ من انجلترا وطنه وحصل على الجنسية البريطانية إلا أنه لم يتقيد بالدعوة الوطنية ولم يكن ضيق الأفق محدود الفكر ، ففي قصصه يحرص على الدعوة إلى العالمية . لقد كانت بولندا ، موطنه الاصلى ، وانجلترا تثيران في نفسه أحاسيس عميقة ، ولكن تجاربه في البحر على ظهر السفن وفي دول أخرى جعلت منه مواطناً لأكثر من دولة واحدة . ويمكننا اعتبار كونراد مواطناً عالمياً فقد كان يعتبر أفراد الجنس البشرى أعضاء في أسرة عالمية واحدة تميزهم فروق سطحية ولكنهم يشتركون جميعاً في أشياء كثيرة رئيسية متشابهة . ولم يرتبط كونراد ببلد معين وكان يتمتع بحرية قلما تتمتع بها هـ . ج . ويلز الذى كان يحاول هو الآخر الوصول إلى نظرة عالمية . ومعظم شخوص كونراد في قصصه شخوص « أجنبية » تعمل في أجواء غريبة بعيدة عن موطنها الاصلى ، ولكنها شخوص آدمية من دم ولحم تفرح وتقاسى كمعظم بنى البشر .

وقد أطلق بعض النقاد على منه القصصى عبارة « الواقعية الرومانتيكية » ، وكونراد واقعى في قصصه لأنه كان دائماً يتخذ لنفسه ، كنقطة البداية في قصصه ، تجربة من واقع حياته أو من حوادث الحياة حوله . فهو لم يبالغ

حبكات قصصه أو يخترعها ، فقد كانت عملية « فبركة » القصة من أشق الأمور بالنسبة له . كانت مادته هي الحياة ذاتها أو الواقع وكان يصر على أن كل عنصر في تجربة يمر بها الفنان له أهميته ويستحق التسجيل . ويجب على القصصى ألا « يلفق » ، في وصفه لما بغية أن يجعلها تتفق وما ينبغي أن تكون عليه في رأينا . والواجب الأول هو الصدق الذى يجب على القصصى أن يعبر عنه بطريقة خيالية مضافاً عليه الظلال والمعانى التى يلبسها بنفسه في كل حالة - وهذا هو عنصر الرومانتيكية في قصصه . وقد أضفت هذه الرومانتيكية بطبيعة الحال تعقيدات كثيرة تعتبر مسئوله إلى حد كبير عما تشتهر به قصصه من غموض وتداخل في الحوادث والشخصيات وتعقيد في العلاقات . وإذا كانت هذه الصنعة في يد قصصى مجرب يخلق فنه حذاً تاماً فإنها تضفى على عمله الأدبى متعة دقيقة غنية ، إذ يسرى في كل عنصر من عناصر قصته الهامه التخيلى وواقعيته الصادقة . ومن بذور الواقعية نبتت قصصه في خياله وازدهرت بعد فترات من التأمل فيها لتخرج لنا قصصاً واقعية رومانتيكية ، وإن كان إطارها رومانتيكى غريب إلا أن جنورها في الواقع الملبوس . وكان كونراد يعتقد أن فن كتابة القصة يشبه إلى حد كبير فن الرسم أو الموسيقى ، فهو فن لا يعتمد على سرد « الحوادث » ، فحسب بل على طريقة السرد والتسكين والشكل ، « فالحوادث » ثانوية بالنسبة له . ويضفى كونراد على مواقف وشخصه في قصصه ثوب الإقناع ولهذا فهو تنسم بالواقعية . وتدرج الحوادث وتتعدد في دائرة كبيرة حتى تهوى الشخصيات التى كانت مرتعاً للمتناقضات على طريقة المأساة عند أرسطو .

إن القصصى ، في اعتقاد كونراد ، ليس من شأنه أن يهذب أو يواسى أو يسلى أو يشجع أو يدخل للبهجة إلى النفوس ، ولكن مهمته الأولى تنحصر في « استعماله القوة الكامنة في الكلمة المكتوبة لكي يجعلك تسمع وتحس ، وأهم من هذا كله ، يجعلك « ترى » ، ويجب على القصصى أن يصبو إلى تحقيق

التوافق بين الشكل والمضمون ويحاول أن يصل إلى القدرة على التشكيل كما في النحت وإلى الألوان كما في الرسم وإلى الإيحاء السحري كما في الموسيقى . وكان يؤمن بأن هذه المميزات في العمل الأدبي يمكنها أن تلعب دورها ولو للحظات قصيرة وترقص فوق السطح العادي للكلمات ، تلك الكلمات القديمة المستهلكة التي طمست إيحاءاتها على مر عصور من الاستعمال الرديء . ويقول قورد مادوكس فورد الذي كان يتعاون مع كونراد :

« لقد تعودنا أن نمسك برقية الموضوع حتى نعتصر منه آخر نقطة من إمكانياته الدرامية . وكانت القصة بمثابة عملية « نقل ، المسألة : سوء تفاهم مثلاً ، أو مجموعة من المواقف الحرجة ، أو جسد إنسان ، أو تتابع حالات نفسية . ومن هذه الأجزاء تتكون وحدة القصة . ولا شك أنه لا بد للقصة من أن تحتوى على « وقفة » أو عدة وقفات . ولكن يجب لهذه الوقفات أن تكون نتيجة لتوقف تلقائي في مزاج الشخص وهي ضرورات زمنية تتطلبها طريقة المعالجة . ولكن القصة بأكملها لا بد لها من أن تكون استغلالاً لجميع الأوجه وتسير إلى قمة واحدة ، لتكشف مرة واحدة وأخيرة - في الفقرة الأخيرة من القصة أو التي قبلها - عن المفزى النفسي للقصة كلها . »

٢ - حياته :

كان والد كونراد . أبولو كورزنوسكى . رجلاً مثقفاً عالماً مثالياً ، ودفعته مثاليته وأفكاره المتحررة إلى الرحيل عن بولندا مجبراً ليقضى وزوجته وإبنة أياها عصرية منفياً في روسيا . وإلى جانب اهتمامه بالسياسة كان شغوفاً بالآداب الفرنسى والانجليزى ، وقام بترجمة دقيقة ليفيتكتور هوجو وشكسبير ونقل روائعهما إلى اللغة البولندية . وبعد مولد كونراد

بـخمس سنوات جاء أبولو إلى وارسو وبدأ في نشر جريدة أدبية ولكنه كان يهتم بالسياسة فساعد في تكوين اللجنة الوطنية السرية وكانت اجتماعاتها تعقد في منزله من آن لآخر . وقبض عليه في عام ١٨٦٣ تمردده ونفى إلى إلى روسيا . وكانت زوجته امرأة مثقفة مرفهة الحس تهتم بنشاط زوجها ولهذا طلبت أن تلحق بزوجها في منفاه في «بيرم» على مقربة من جبال الأورال . ولكن صحتها اعتلت في المنفى وتوفت بعد ثلاث سنوات وكان عمرها ٢٤ عاماً . وأصبح الأب رجلاً محطماً كئيباً لا يستطيع أن يحصل على المال الذي يكفيه وإبنة ولكنه ظل خلال هذه المحن محتفظاً بحبه للأدب . وأخيراً توفي في «كراكو» عام ١٨٦٩ وذلك بعد وصوله إلى وارسو بسبع سنوات .

وكان كونراد ، الذي اضطر إلى مشاركة والده عالمه المضطرب ، وحياته القاسية ، يشغل نفسه طيلة هذا الوقت بالقراءة ويغذى خياله بالكتب التي كانت تؤنسه في وحدته . ولفترة الطفولة هذه أثرها الكبير في اهتمامه بالمسؤولية الفردية والاعتماد على النفس في كتبه والسيطرة عليها . ولما بلغ الحادية عشرة من عمره التحق بمدرسة القديسة آن في «كراكو» حيث درس الأدب الكلاسيكي واللغة الألمانية . وكان في هذه الفترة قد تمكن من اللغة الفرنسية وأصبح يتكلمها ويكتبها بطلاقة بعد ذلك . وفيما بين عام ١٨٧٠ وعام ١٨٧٤ أشرف على تعليمه شاب جامعي وأخذ كونراد يفصح لحاله الوصى عليه برغبته في العمل على ظهر السفن كببحار . ولم تغلح جميع المحاولات التي بذلت في إقناعه عن العدول عن رغبته . ولا شك أن افتتانه بحبه المبكر للبحر كان حياً ، أدبياً ، لأنه كان قد قرأ في مكتبة والده مجموعة ضخمة ، تفرقه في أدب الرحلات والبحار والأسفار وكانت تستحوذ عليه رغبة طاغية منذ صغره لرؤية بلاد أخرى . ويروى عنه أنه وضع أصبعه ذات يوم على خريطة أفريقيا وقال : « عندما أشب سأذهب إلى

هناك ، وكان المكان الذى وضع عليه أصبعه هو الكنفو البلجيكية .

وفى ١٤ أكتوبر عام ١٨٧٤ ، وبعد عيد ميلاده السابع عشر بشهرين ، أبحر إلى مارسيليا كبحار على ظهر سفينة ليبدأ حياة البحر والمغامرات ومعه بعض خطابات التوصية ومبلغ ضئيل من خاله الذى تردد كثيراً في السماح له باتخاذ هذه المهنة . ومن مارسيليا أبحر كونراد إلى جزر الهند الغربية وأمريكا الجنوبية وقد تشكل هيكل قصته « نوسترومو » أثناء هذه الرحلة كما خاض كونراد أول تجربة له في تهريب الأسلحة وهو على ظهر السفينة « سانت أنطون » في طريقها إلى أمريكا الجنوبية . وبعد أربعة أعوام قضاهما في العمل في الأسطول التجارى الفرنسى . عمل فيها في عدة عدة سفن دون أن يكون لديه أية فكرة عن مستقبله ككاتب قصص . أبحر على السفينة الانجليزية « مانيس » في يوم ٢٤ أبريل سنة ١٨٧٨ إلى القسطنطينية ، وعندما عادت السفينة إلى « لويسنوف » وضع كونراد قدميه لأول مرة على أرض بريطانية ولم يكن يعرف من اللغة الانجليزية شيئاً . وبعد عيد ميلاده العشرين قرر ، كما يقول في مذكراته ، أن يكون بحاراً انجليزياً إذا قدر له أن يظل يعمل على السفن وكان الأمر « اختياراً متعمداً » وفى عام ١٨٨٠ اجتاز بنجاح امتحانا ليكون رئيساً للبحارة وبعد عامين أى بعد التحاقه بالبحرية الانجليزية بعشر سنوات ، أصبح قائداً للسفينة « أوتاجو » من يناير سنة ١٨٨٨ إلى مارس سنة ١٨٨٩ . ولا يعرف بالتحديد الوقت الذى بدأ فيه كونراد الكتابة . ولسكننا نعرف أنه عندما بدأ قصته الأولى « طيش الماير » فى عام ١٨٨٩ كان لا زال يعمل فى السفن ولم يكن كاتباً متفرغاً . ويقول فى مذكراته :

« إن فكرة كتاب له معالم محددة كانت خارج نطاق تفكيرى كلية عندما بدأت فى الكتابة . ولم تكن حرفة الأدب ضمن الحرف والآمال

التي يخلقها الإنسان ويتخيلها من آن لآخر في أحلامه وفي لحظات
سكونه . .

وعندما بدأ الكتابة في قصته الأولى كان يعمل على سفينة كنغولية
وكان لهذه الرحلة إلى أفريقيا أثرها في قصته « قلب الظلام » كما عملت على
سرعة نضج أفكاره وتعميق نظراته كما أنها جعلته يحترف الكتابة ويترك
البحرية . فقد ضعفت صحته على أثر مرضه بحمى الملاريا وعندما استعاد
صحته عاد إلى السفينة « تورينز » حتى عام ١٨٩٣ . وقابل « جالزوردي »
على ظهر السفينة وتوطدت بينهما أواصر الصداقة . وعلى ظهر هذه السفينة ،
وفي آخر رحلة له ، عرض مخطوط قصته الأولى على أحد خريجي جامعة
كبرديج وهو و . ه . جيكس الذي شجعه وطلب منه أن يتمها ، وعندما
ترك كرنراد السفينة « تورينز » هذه المرة لم يعد للبحر مرة أخرى . وانتهى
من القصة وسلم مخطوطها إلى دار نشر « فيشر أنوين » في ٤ يوليو سنة ١٨٩٤
وكان إدوارد جارنيت كاتباً شاباً يعمل في هذه الدار . وقرأ جارنيت
المخطوط وأعجب بالقصة أيما إعجاب وقبلت القصة ونشرت . وعلى أثر
تشجيع جارنيت له قام بكتابة قصته الثانية واستمر في الكتابة بانتظام ، ولم
يمض عام بعد ذلك إلا وأخرج كتاباً . واستمر كونراد يكتب لمدة تسعة
وعشرين عاماً - من عام ١٨٩٥ حتى وفاته عام ١٩٢٤ . وأخرج خمسة
وثلاثين كتاباً في القصص والمقالات والمسرح والرسائل ومن أهم قصصه
« طيش المسير » ١٨٩٥ - « طريد الجزر » ١٨٩٦ - « لورد جيم » ١٩٠٠ -
« الورثة » ١٩٠١ - « نوسترومو » ١٩٠٤ - « المخبر السري » ١٩٠٧ - تحت
عيون غريسة ١٩١١ - مصادقة ١٩١٤ - النصر ١٩١٥ - الخط
الوهمي ١٩١٧ - السهم الذهبي ١٩١٩ - النجدة ١٩٢٠ - طبيعة الجريمة
١٩٢٤ . ومن كتبه الأخرى « مرآة البحر » ١٩٠٦ بعض الذكريات ١٩١٢
ونشرت تحت عنوان « سجل شخصي » .

وبعد نجاحه وشهرته ظل في معزل عن معاصريه وعن التيارات والحركات الأدبية المختلفة. وكان من بين أصدقائه القليلين هـ. ج. ويلز وهنري جيمس: وظل كونراد بعيداً عن أعمال فرويد وعن النظريات العملية الحديثة، ولم يقرأ شيئاً عن جيمس جويس أو فيرجينيا وولف أو د. هـ. لورانس ومن بين فحول القصة الحديثة لم يكن يعلم شيئاً إلا عن أندريه جيد وبروست. وبالرغم من عزلته واغترابه النسبي استطاع أن يبلور ويصهر في بوتقة نفسه تجاربه ودراساته عن القصة الفكتورية حتى جعل منها نوعاً قوياً فريداً في الأدب الانجليزي الحديث. وفي بدء حياته الأدبية كانت القصة بالنسبة له وعاء يضم تجاربه الماضية، وكانت قدرته تكمن في سيطرته على مادته سيطرة تامة وفي قدرته على بلورة القيم الخلقية من قوة الإرادة كما كان يحقق «رؤية» القيمة الخلقية من زوايا مختلفة حتى تتجسد الفكرة الرئيسية أمامنا. ويعمد كونراد إلى إشراك القارئ معه في المسؤولية عن طريق العرض الدرامي لمواقفه وشخصه وبهذا التسكين ينتمي إلى الأدب الحديث بصلة قوية فهو لا «يصف» بل «يقدم».

٣ - أعماله وفنه القصصى :

يختلف أسلوب كونراد في كتابة القصة اختلافاً كبيراً عن أسلوب معاصريه أمثال جالزوردي وهـ. ج. ويلز وآرنولد بينيت. وتدور حوادث معظم قصصه إما في جزر الهند الغربية أو على ظهر السفن في عرض البحر. وقد قرظته فيرجينيا وولف في مقال لها عن القصة الحديثة واعتبرته كاتباً يستحق منا التقدير دون قيد أو شرط لأنه لم يكن كاتباً «مادياً» مثل بينيت أو ويلز بل كان مثل جيمس جويس يكتب بروح شاعرية فائقة. فلم يكن كونراد يهتم بالتقدم العلمي كثيراً ولم تجذبه النظريات الفلسفية الحديثة أو علم النفس أو التراث المسمى، وكان كثيراً ما يتحسر على أيام السفن الشراعية

الجميلة . ويقدم لنا كونراد في معظم قصصه الصراع بين الإنسان والطبيعة
الناتجة ويبين لنا مدى الغموض والأسرار التي تكتنف الروح الإنسانية .
إن ما تتميز به قصص كونراد هو قدرته على خلق مواقف معينة يضع
فيها شخصه إزاء محنة معينة بحيث لا نستطيع أن نطبق عليها قوانين إجتماعية
أو خلقية . فالعالم الذي تصوره قصصه بعيد كل البعد عن المجتمع الفكتوري
العتيق بتقاليد البالية ، وبعيد كل البعد عن أى مجتمع آخر . ويتحدث إلينا
كونراد أحيانا في قصصه كما لو أن المجتمع الذي يعنيه هو المجتمع الصغير
الميكروكوزمى الذى نجده مثلا على ظهر سفينة فى وسط المحيط . ويذكرنا
فى هذا الشأن بقصة هيرمان ميلفيل « موبى ديك » ، أو الحوت الأبيض .
وتنقلنا قصص كونراد الجيدة من أحسن ما كتب فى القرن التاسع عشر إلى
أروع قصص القرن العشرين . وإذا اعتبرناه كائنا مجدداً تجريبياً فيجب علينا
أن نعرف أنه توصل إلى هذا التجديد فى فن كتابة القصة بطريقة لاشعورية .
وقد استمد طرقة فى التعبير الأدبى من كتاب مختلفى المشارب أمثال لورنس
ستيرن وريتشاردسون وديكنز ودوستوفسكى وفلوير وهنرى جيمس
وأضاف إلى أساليبهم فى كتابة القصة منه « الكونرادى » الخاص به وبعد
لظرة وثرائه اللغوى . فقد كان يؤمن إيماناً عميقاً بأن القصة وسيلة جادة فى
التعبير تفوق فى امكانياتها الشعر والمسرحية . ولهذا كان لديه رغبة صادقة
فى إنعاش القصة الفكتورية وإمدادها بدماء جديدة تبعث فيها الحيوية ،
ومن ثم فقد نجح فى خلق جو جديد موضوعى فى عالم القصة الحديثة وإذا
حكمتنا على كونراد بعد قراءة قصتيه الأولتين « طيش المسافر » ، « طريق
الجزر » فإننا سنجد أنفسنا مضطرين إلى إعتباره كاتباً فكتورياً لأنه يتبع
الأسلوب الفكتورى فى السرد المباشر والوصف ، وسنجد أنه كان مشغولاً
بأساليب كتاب القصة فى نهاية القرن . وتصور القصتان أصدق تصوير فترة
تراجع وتخاذل وأحلام وتكاسل ؛ فى القصتين جو غريب عاطفى بدائى

يزخر بمناظر الغابات والمستنقعات التي يعيش فيها آدميون لم يصلهم من أساليب الحضارة إلا القليل . وتتكون خلفية هاتين القصتين من صور وإتجاهات ومواقف ووجهات نظر متداخلة . وتتغير هذه المادة الخام لقصتيه الأولتين فيما بعد في قصصه التالية وتبدو لنا في قوالب جديدة بعد أن تم لكونراد أقلستها في المناظر العاصفة في « قلب الظلام » و « لورد جيم » ، « نوسترومو » ، المخبر السرى » .

ولم ينجح كونراد في قصصه الأولى كما نجح في قصصه الأخيرة ، وفشل في أن يحول المنظر الدرامي إلى موقف مأسوى . ولكنه عندما بدأ في كتابة قصته الثالثة كان على ثقة من نفسه وكان يدرك أنه على أبواب فتح جديد في عالم القصة وتوحي المقدمة والقصة بأنه كان قد بدأ يهتم بالرمزية والايحاء الرمزي في طريقه تشكيل القصة . فحوادث قصته « زنجى على السفينة نرجس » تدور على ظهر سفينة في عرض البحر ، أى في عالم خاص مقفل بعيد عن العالم . واستطاع كونراد أن يخلق عالماً صغيراً يرمز إلى العالم الكبير الخارجى بمواقفه المتعددة وأن يبرز الحيرة التي تواجه مجموعة من الرجال عندما يتسلط الخوف عليهم وتبدأ الخرافات في زعزعة ثقتهم بأنفسهم . وكان إهتمام كونراد في ذلك الوقت يدور حول العلاقات بين الفرد والمجتمع والدور الذى يلعبه الفرد في صراعه مع المجتمع . فالزنجى « جيمس ويت » بطل القصة ومحورها يرمز إلى القوانين أو المطالب الأخلاقية التي يفرضها الناس في أوقات الشدة على الآخرين .

ولقد كتب كونراد هذه القصة بعد أن كان قد سيطر على اللغة الانجليزية سيطرة تامة وتمكن من تسكينك فريد خاص به ، وتتميز القصة بقدرته على خلق الأجواء المناسبة لمواقفه المميزة ، فهي قصة أجواء وليست قصة درامية تتميز بالحركة . وأعجب بها كونراد بعد الإنتهاء منها وقال

حينئذ : إن هذه الصفحات قد ترفعني أو تسقطني ، . وإذا كانت هذه القصة أقل من قصصه التالية في مستواها الفني إلا أنها تعتبر دراسة فريدة في نوعها استطاع كونراد أن يضمنها عصارة تجاربه على ظهر السفن وبهذا أصبحت قصة لا يمكن لأي قصصى آخر أن يكتبها سوى كونراد .

واليس للقصة حبكة بالمعنى التقليدى فهي تشبه « العجوز والبحر » ، لميمنجواى وتقدم لنا القصة وصفاً دقيقاً لرحلة بحرية على ظهر سفينة شراعية من بومباى إلى لندن عبر المحيط الهندى وحول رأس الرجاء الصالح ثم شمالاً إلى إنجلترا . والجزء الأكبر منها ترجمة ذاتية . فقد قام كونراد برحلة بمائة على ظهر سفينة اسمها « نرجس » .

وأحداث القصة - إذا جاز لنا أن نطلق على مايجول بخواطرهاشخصاً أحداثاً - هي أحداث سيكولوجية ، الدراما الإنسانية في حياة أفراد وضعتهم الأقدار وجهاً لوجه أمام المحيط فى أبشع صورة وأقساها . وأطراف القصة ومحاورها الرئيسية التى يدور حولها الصراع النفسى هم بحارة هذه السفينة وأهمهم رجل إنجليزى سوقى محرك للفتن والاضطرابات ورجل آخر زنجى مسلول يحتضر . ويحلل كونراد أثر هذين الشخصين تحليلًا دقيقاً ويبين أثرهما على باقى أفراد طاقم السفينة ، ذلك الطاقم الذى بدأ يتفكك من جراء فقد أفرادهم روحهم المعنوية بسبب القسوة فى المعاملة والتعب والاجهاد والخوف . ونظراً لعدم تأكدهم من مرض الزنجى ، وهل هو مريض حقاً أم يتصنع المرض لى يتهرب من العمل ، يبدأ الشك فى التسرب إلى نفوسهم ويسمم الجو المحيط بهم .

ويقول كونراد عن الزنجى : « لقد خاب لبنا ، ولم يدع الشك يموت فينا وطغى شخصيته على السفينة . لقد داس على احترامنا لأنفسنا ونقدسنا لها لأنه كان يتآكل باستمرار وبسرعة . وكان يثبت لنا يومياً حاجتنا إلى الشجاعة الخلقية . لقد أفسد لنا حياتنا » . وينتهز « دونكن » الشرير

الفرصة . فقد كان ذلك الشخص الذى يعرف كل شيء عن حقوقه ولكنه لا يعرف شيئاً عن الشجاعة والمثابرة والإيمان وقوة الاحتمال أو حتى عن الإخلاص الذى يربط أفراد طاقم السفينة بعضهم ببعض . ويستغل « دونكن » البعثة فى صفوف البحارة ويضعف إيمانهم بالسلطة والقيادة بوجه عام . وأثناء العاصفة الطويلة عند رأس الرجاء الصالح ، تلك العاصفة التى كادت أن تقضى على السفينة ، يتخلى عن مسئولياته وذلك عن طريق تظاهره بالعطف على الزنجى المريض ويشير العصيان فى السفينة . وقد أبدع كونراد فى وصفه للعاصفة وصفاً دقيقاً قوياً يشير فى نفوسنا الرعب من البحر وقسوته وهذا الوصف يذكرنا بقصته « الاعصار » . وأخيراً ترسو السفينة ويتفرق رجالها كل لحالة : « وأى بحار يغادر السفينة ، كأي رجل آخر ، يغادرها إلى الأبد . ولم أقابل أحداً أبداً مرة أخرى ، ولكن ، أحياناً ، يجلب تيار الربيع الذكريات بقوة ويشير سطح ذلك النهر الغامض . وحينئذ تنساق أمامى سفينة فوق مياه مجرى مجرول - شبح سفينة طاقمها من الأشباح . يمررون أمامى ويشيرون إلى من خلال البرد الكثيف . ألم نعتصر ، سوياً وعلى صفحة البحر الخالد ، معنى من حياتنا الأئمة ؟ وداعاً ، أيها الأخوة ! لقد كنتم مجموعة طيبة . طيبة كأي مجموعة طيبة أخرى كانت تطوى بقبضات أيديها قلع السفينة الأمامى المتطاير بصيحات عالية » .

وتهم هذه القصة بالصراع النفسى بوجه عام ويزيد من حدة هذا الصراع والتوتر فى نفوس رجال السفينة جو المحيط العاصف ومحنة الزنجى المريض . واستطاع كونراد أن يجسد هذا الصراع ويجعلنا « نرى » كل شيء . ونظراً لشاعرية أسلوب القصة تظل عالقة بالذهن وتثير فينا شتى الأحاسيس لتركيبتها الملحمى ، فهى بحق ملحمة البحر الخالدة لكونراد ، تمجد نضال الإنسان مع عوامل الطبيعة الجبارة ، فالبحر فيها شخصية حية تستعبد قلوب الرجال وتعذب أجسادهم . ، ويبدو أن كونراد قد أفرغ تجاربه فى مدى

عشرين عاماً في البحر في هذه القصة التي تشبه الحلم أو الكابوس أو الرؤية كما هو واضح من الفقرة المترجمة من خاتمتها .

ويمضي الوقت ، ويسيطر كونراد على فنه القصي ويتمكن منه ، وتبدأ حبيكات قصصه في التعقيد وتتداخل الحوادث والمواقف والشخصيات . ولكنه ظل حريصاً على أن يبقى هيكل كل قصة واقعياً يرتكز على حدث حقيقي أو ملاحظة دقيقة أو تجربة واقعية اشترك هو فيها أو حصل على تقرير أو رواية عنها من شاهد عيان . وما أن يتلقف ذهن كونراد هذه المعلومات حتى يبدأ خياله في اجترارها ، وتأخذ التضمينات النفسية في الظهور وتخرج لنا مشخوصه في النهاية عارية من كل ادعاء .

وفي قصته « قلب الظلام » يعود كونراد إلى مشكلة مماثلة ولكن بطريقة أخرى ، ويبرز الصراع بين الوهم والخداع وبين الحقيقة والواقع . وتصور القصة ما يمكن أن تكون عليه الحياة عند ما يفقد الإنسان إحساسه بالمسؤولية . وتعتمد القصة على تراكم الصور وتواليها في غير نظام زمني ولكنها جميعها تلقى ضوءاً على الفكرة الرئيسية إذا ما جمعت وصنفت . والفكرة المحورية هي فساد خلق الفرد . وقد ساعد التقابل في المناظر والتباين في الشخصوص كونراد على المقارنة وعلى سرد أكثر من تجربة واحدة ومن زوايا مختلفة . ويمكن قراءة القصة وتفسيرها على مستويات كثيرة : على المستوى النفسي وذلك عندما ينضج « مارلو » شخصيتها الرئيسية ، ويدرك أن الشر حقيقي في العالم ، أو على المستوى القصصي باعتبار القصة سرداً عادياً مباشراً لرحلة مارلو إلى الكونغو وتجاربه هناك ، أو على المستوى السياسي وفيه يوحى إلينا كونراد ، بسخرية لاذعة ، بأن الشهرة كثيراً ما تعتمد على أكاذيب ، وعلى المستوى التاريخي حين يهاجم الاستعمار على أنه قوة آثمة شريرة تنخر في عظام المواطنين .

لورد جيم ١٩٠٠

ظهرت هذه القصة في مطلع القرن العشرين وهي قصة متعددة الأصوات والأنغام ونستمتع فيها بالأوركسترا الكونرادى - الفاجنارى ، الكامل لما فيها من إيقاعات وتغيرات سريعة في الأفكار والأمزجة والشخصيات : الشجاعة والجن ، المجتمع والخارجون عليه ، الجنس الأبيض والجنس الاسمر ، خليط من الإنجليز والهولنديين والألمان والفرنسيين ، الإنسان الفطرى النذل والأوربيون الأشرار ، المثالية الحقّة والزائفة ، السيطرة على الزمان وتقطيع أوصاله لكي يتفق مع طريقة السرد المذبذبة ، وبالإضافة إلى هذا كله تصوير دقيق للعالم الحسى برأ وبجرأ فى عاصفة من الضوء والظلام. ويمكن للقارىء أن يلقى بنفسه فى هذا الخضم أو هذه الدوامة العجيبة فى أكثر من عشرة أماكن ، ويشجعه كونراد على ذلك ، فى استطاعته أن يسير وراء لورد جيم ويتتبع أخباره أو يتعرف عليه عن طريق الإنصات لأحد الشخصوص فى القصة وهو يعلق على حياته ومصيره ، أو يترك لورد جيم والشخصوص الأخرى ويشارك فى البحث عن فكرة الخلاص أو إنقسام الشخصية . ويمكننا التنقيب عن الرموز المدفونة فى جسم القصة وممارسة إبحاراتها ، فالحطام الذى تمر به السفينة « باتنا » قد يرمز إلى الضعف الدفين فى قرارة نفس جيم ، وانقسام الجبل فى « بوتوسان » قد يعنى انشطار شخصيته . والقصة غنية فى شخوصها وفى مواقفها المبشكرة حتى أن الشخوص الثانوية التى تظهر لفترات قصيرة على مسرح الحوادث تم تختفى - أمثال برايرلى وتشستر وبراون - يمكن لكل منها أن تقص علينا قصة طويلة فى حجم القصة الأصلية . وبالرغم من التعقيد المفرط فيها إلا أنها متأسكة متينة البناء تدور حول محور ثابت له قوة مغناطيسية تجمع حوله شمل أجزاء القصة التى قد تبدو مبعثرة بعد أول قراءة لها . فهناك خيط رفيع نسرد به فى جولاتنا فى هذه المتأمة حتى نصل إلى حقيقة واضحة يعبر عنها

الضابط الفرنسي في شيء من الغموض بقوله : « إن الإنسان يولد جباناً . .
ولكن العادة - العادة - الضرورة - هل تدرك ما أرمى إليه ؟ - نظرة
الآخرين إليه - هكذا . ولهذا نحتمل هذه الحياة . »

إن في هذه القصة نقط ضعف فنية لأنه بدأها كقصة قصيرة تعالج حادثة السفينة
« باتنا » ، ثم أضاف إليها فيما بعد تركيباً زمنياً معقداً على غرار تكنيك تقابل
الآلحان في الموسيقى أو « الفيوج » ، حتى تضخمتم وتعقدت وأصبحت
استكشافاً لمشاكل عميقة كالخطيئة وخداع النفس والكبرياء ومعظم القوانين
الخلقية الغامضة . وهذا التفرع بما فيه من خصوبة يكشف لنا عن أعماق
بعيدة في نفس كورنراد وعن الفنون الجديدة في كتابة القصة . وجو القصة
جو مكفهر قائم غامض وتعتبر قراءتها من أشق الأمور على القارئ الذي
يعود على طريقة السرد المباشر في تسلسل زمني منطقي ، فأحداثها لا تجري
على نسق واحد أو سرعة واحدة بل تتحرك إلى الأمام وترتد إلى الخلف
في سرعة تتطلب من القارئ أن يكون على قسط كبير من القدرة على
التركيز . ولا يأتى الغموض من الناحية الشكل والتكنيك فحسب بل من
ناحية موضوعها ، فمارلو الذي يقص علينا الجزء الأكبر منها ومن قصة
لورد جيم يوحى إلينا ، من كثرة أسئلته وتردده ، بعدم وضوح الأمور
له ، فالموقف الرئيسي ذاته غير واضح المعالم .

ولورد جيم بحار ممتاز ولكنه رجل رومانتيكي مهذب مثقف سمح لنفسه
بأن يخدعه قطبان السفينة وبجارتها ويقنعوه على ترك السفينة بعد أن أدخلوا
في روعه أنها غارقة لا محالة . وكان من نتيجة هذا القرار الذي اتخذ أن
ألغيت رخصته كضابط بحري بعد محاكمته . وتعتبر شخصية جيم غاية
في التعقيد فقد كان يعتقد في قرارة نفسه بأن ما قام به كان له ما يبرره وفي هذا
نوع من خداع النفس . ولكن يراودنا سؤال آخر : هل كان في بقاءه
لمواجهة المحكمة نوعاً من الطيبة في خلقه أم نوعاً من الرومانتيكية البطولية ،

وهل يختلف جيم فعلاً عن قبطان السفينة وأفراد طاقمها ؟ وهل هو يواجه الواقع بثوله للمحاكمة فعلاً أم يهرب منه ؟ والقصة بعد كل هذا ليست دراسة لشخصية رومانتيكية تحاول أن تصلح خطأ ارتكبته في الماضي عن طريق الشجاعة والتضحية ولا هي دراسة لرجل ضعيف يمنعه كبرياؤه من الاعتراف بضعفه ، ولكنها توحى إلينا بالاتجاهين في تفسيرها .

وتشبه شخصية جيم إلى حد ما شخصية هاملت ويلاحظه فساد الخلق في أقنعتة المختلفة وهو يحاول الهرب بعيداً عن ماضيه المؤلم .

ويتكون عمود القصة الفكري من ثلاث قرارات تزداد في الأهمية بمرور الوقت ، وهي القرارات التي أن يتخذها جيم في حياته ، ويبدو لنا فشله في هذه الازمات في إحباط كل محاولة له لكي يصحح النتائج المترتبة على قرار سابق . فهو شاب صاحب دوافع نبيلة وله عقل موغل في المثالية ، شاب يراوده حلم يراوغه دائماً ، ولعدم قدرته على اتخاذ قرارات حاسمة في الأوقات المناسبة نراه يرتكب خطأ تلو الآخر في الحكم على الأشياء وهكذا تتطور شخصيته خلال ثلاث مراحل متتابعة ، تتميز كل مرحلة منها بضرورة الوصول إلى قرار حاسم .

وأول هذه المراحل هي مرحلة الدراسة لأن عدم اتخاذه لقرار حاسم انساب إلى عقله الباطن وأخذ هذا الشعور بالإثم ينمو ويترعرع مع تشعب تجاربه واتساع رقعتها فيما بعد حتى أصبح عاملاً دمرراً لشخصيته . ونراه أول ما نراه طفلاً فاتته فرصة إظهار بطوانته بينما هرع زملاؤه لتلبية النداء ولسكى يبرر تصرفه نراه يتحدث عن هذه الأزمة بنوع من الرومانتيكية الخيالية . وثاني هذه المواقف هو تركه للسفينة « باتنا » تحت تأثير طاقم السفينة الذي همل على تحطيم روحه المعنوية وتقلت منه الفرصة الثانية لسكى يثبت بطولته . وعند ما يقفز إلى قارب النجاة يدرك فجأة أنه يقفز إلى جحيم أبدي أو يعيش كابوساً مزعجاً لن يفيق منه طوال حياته . ونجد جيم في المرحلة

الثالثة وهى تبعد عن المرحلتين الأولى في الزمان والمكان ، ولكن هذه المرحلة الثالثة كانت قد تكيفت بالمرحلتين السابقتين وتعتبر امتداداً طبيعياً لهما . وأخيراً عند ما يترك « براون » يهرب من « باتوسان » ، كان جيم يعلم جيداً أن القرار الحاسم لا يمكن أن يتخذه إلا إنسان متكامل الشخصية لا يكون نهياً لأفكار تتسلط على عقله أو مرتعاً لدوافع متنافرة تعبط قرارته . وأصبح جيم يقاسى من الشعور بالضعف لأنه كان يدرك أنه شخص موصوم لا يحق له أن يحكم على الآخرين حتى ولو كانوا من المجرمين أمثال « براون » . ويقول براون لجيم في القصة : « دعنا نسلم بأن كلا منا رجل ميت ، ودعنا لنناقش على هذا الأساس كنديين ، ويعلق كونراد على هذا الإحساس بقوله : « كان يجرى بينهما خلال صراعهما إشارات خفية إلى أصلهما الواحد . اقراض وجود تجربة مشتركة بينهما ، إحصاء سقيم بإحساسهما بالذنب ، إحساس مبهم مشترك » .

ومن هذه السلسلة من القرارات الفاشلة ينسج كونراد حوادث قصته ومواقفها الدرامية ، ومن تشعبها وتفرعها تزداد دائرة التعقيدات انساعاً طول الوقت وتتشابهك الحوادث والشخص . ويربط بين هذه المواقف المختلفة ويؤلف بينها نوع من التركيب الموسيقي لشكل القصة فأحياناً تتابع المناظر والمواقف وأحياناً تتوأكب زمانياً ومكانياً ، وقد حرص كونراد على أن يعكس أثر التجارب والقرارات الماضية وردود أفعالها واختلاطها بالمواقف الحاضرة . وتشبه هذه القصة في تركيبها قصة ألوس هكسلي « ضرير في غرة » ، كما تشبه طريقته في استعمال تجارب الماضي طريقة علياء النفس التحليلي للذكريات والتجارب الماضية كعامل فعال في تشكيل انفعالاتنا وردود أفعالنا في الوقت الحاضر .

وربما تسهل عملية تتبع السرد في القصة إذا أدركنا التشابه بين تركيب القصة وتركيب الفوبج في الموسيقى لأن كونراد يلتقط بعض المواقف التي

تبدو متنافرة أو ينتقى أجزاء من تسلسلات ثم يعمل على تنعيمها في الصفحات التالية عن طريق التكرار والتداخل حتى تتضح معالم الفيوج بأكملها في نهاية القصة . وهذا النوع من السرد ، سواء في هذه القصة أو في قصة « تقابل الألحان » لالدوس هكسلي ، يحاول أن يقلد تعدد النغمات في الموسيقى أو تعدد الأصوات التي يقابل الواحد منها الآخر . فمثلا ، عندما نكون قد وصلنا إلى منتصف الجزء الأول من القصة يكون كونراد قد قام بتقديم خمس نغمات أو خمسة أصوات ، لم يصل واحد منها إلى نهاية تطورة :

أولا : نرى مارلو وهو يسرد القصة ويعلق عليها لمستمعيه .

ثانيا : منظر لبدء الحوار بين جيم ومارلو .

ثالثا : قصة السفينة « باتنا » من وجهة نظر جيم .

رابعا : الفترة التي تمر بين ما دار في قاعة المحكمة من سرد لوقائع معينة

والحوادث الحقيقية التي دارت على ظهر السفينة ،

خامسا : كونراد في خلفية القصة وهو يحرك « مارلو » ،

وإذا قمنا بعمل مقارنة مبسطة بين التسلسل الزمني الميكانيكي للحوادث

في جانب وبين طريقة عرض كونراد للتسلسل في جانب آخر ، فسندري كيف يمكن كونراد من مزج نغماته :

طريقة العرض في القصة

الترتيب الزمني للحوادث

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| ٧ - جيم يعمل كاتباً في أحد الموانئ | ١ - رحلة السفينة « باتنا » . |
| ١ - رحلة السفينة « باتنا » . | ٢ - اصطدامها بحطام السفينة . |
| ٢ - اصطدامها بحطام السفينة . | ٣ - جيم يترك السفينة . |
| ٤ - المحاكاة . | ٤ - المحاكاة . |
| ٦ - تدخل مارلو في حياة جيم . | ٥ - إحساس جيم بالهزيمة . |
| ٥ - إحساس جيم بالهزيمة ، | ٦ - تدخل مارلو في حياة جيم . |
| ٣ - ترك السفينة « باتنا » ، | ٧ - جيم يعمل كاتباً في أحد الموانئ . |

وقد ذهب كونراد إلى أبعد من ذلك ، فلم يترك كل منظر من هذه المناظر كما هو بل تركه معلقا ريثما يتم له العمل في المنظر الآخر (تشبه هذه الحيلة البارعة ما قام به جيمس جويس في الفصل الفاشر من قصته « هوليس ») فبؤرة هذه العاصفة هي المحاكاة (رقم ٤) ومنها تتفرع الحوادث وتتشعب وتتداخل وتترابط ولهذا نجد في منتصف الترتيب الزمني للحوادث وفي طريقة العرض في القصة .

ونتساءل : ما الذي كان يرمى إليه كونراد من هذه البلبلة ومن هذا السرد الذي يقفز من موقف لآخر دون مقدمات ويجعل قارئ القصة يذلل في تتبع حوادثها جهدا شاقا ؟ لقد أراد كونراد ، عن طريق عرض شخصياته من زوايا مختلفة ، أن يعطي للقارئ فكرة عن سيولة الشخصية وتغيرها المستمر . وقد تبدو المواقف جامدة ، والانتقال من منظر إلى آخر بسرعة وكأنه تمزيق للنسيج القصة ، ولكننا نرى التلاحق والحركة إذا استعرضنا حوادثها كما في الشريط السينمائي . وعندئذ تبدو الشخصيات في حركة مستمرة ، وهذا هو ما أراد كونراد أن يعرضه علينا : حياة الشخصيات في حركاتها . والحياة عنده تعني الإمساك بسيولة الفرد في تلك اللحظات والمواقف الخارجية التي تظهر فيها شخصيته وما بداخله . وكان كونراد يفتقر في فنه إلى « تيار الوعي » أو المونولوج الداخلي كما نراه في قصص فيرجينيا وولف أو جيمس جويس ولهذا استعاض عنه بالتركيز على الفرد من خارجه ورصد حركاته وتصرفاته في مواقف معينة حتى تمكن من الوصول إلى أعماقه . فهو إذن يعمل من الخارج إلى الداخل . فكل منظر وكل موقف وكل شخص من شخص القصة يعطينا شيئا عن حالة جيم النفسية . فانتحار « برايرلي » مثلا يوحى إلينا بفشل جيم ، وخيانة « براون » توحى إلينا بتخلي جيم عن السفينة « باتنا » ، وإحساس الضابط الفرنسي بقيمة الشرف هو حلم جيم ، وإخلاص « جيوريل » (جوهرة) كما يوحى اسمها ، يقابله ماضي جيم الملوث ، أما

القبطان الألماني للسفينة باتنا فهو الحقيقة في أقصى صورها ويرمز إلى الخوف
الذين في نفس جيم وإحساسه بالاحباط . وإذا كلن قبطان السفينة يمثل
الواقع المؤلم فإن مارلو يمثل الواقع الباسم . فوقه يقابل حب جيم للبغامة .
وعندما يعيش جيم في أحلامه وخياله يجذب مارلو إلى الواقع بقسوة في بعض
الاحيان ويذكره بماضيه .

ويقاسى جيم في القصة لأنه لا يستطيع أن يواجه الواقع وفي ذلك المنظر
بين شتاين ومارلو ، يقارن شتاين بين الإنسان والفراشة . فالفراشة تقبل
الواقع وتعيش فيه . أما الإنسان فيحاول أن يصبح إما قديسا أو شيطانا .
فهو يحاول دائما أن يرى نفسه في صورة لا يستطيع أن يحققها . والسؤال ،
كما في هاملت : حياة أم ممات ، تلك مشكلة المشكلات ؟ أو كيف نعيش ؟
والجواب هو أن نتبع الحلم الذي يحطمنا في النهاية ونرضخ للواقع ونظل
كما نحن لأن في هذا الاستسلام للواقع خلاصنا . ويعتقد كونراد أن الإنسان
مخلوق محدود لما يشعر به من نقص في عالم لا يستطيع أن يفهمه ، ويؤمن بأن
الفسوة والدمار أشياء ضرورية لحياة الإنسان ، وأن الأمل الوحيد للخلاص
من دمار النفس هو تلك الأحلام والأوهام التي يحمى بها الفرد نفسه من
الواقع المؤلم . وكما يقول روبرت بن وارين في مقالة عن « نوسترومو » ،
« إن آخر حكمة هي أن يدرك الإنسان أن قيمة ، ولو أنها مجرد أوهام ،
ضرورية كضرورة الوهم : وهذا الوهم غالى الثمن . وهو من صنع إنسانيته ،
وهو في النهاية حقيقته الوحيدة » .

ونجد في « شتاين » (والاسم مشتق من كلمة « صخرة » في اللغة
الإنجليزية) رجل كونراد المثالي الذي يستطيع أن يكون مرشدا للآخرين
عن طريق حكمته وإمكاناتها التي لا نهاية لها . فهو يجمع بين القدرة على التأمل
والقدرة على العمل الإيجابي والحركة ولهذا فهو يمثل ، في نظر كونراد ،
ما يجب أن يكون عليه إنسان القرن العشرين أو الرجل المتكامل الشخصية .

ولقد أحاط كونراد بطل قصته بمجموعة من الرواة يحدثنا كل واحد منهم بطريقته الخاصة ومن زاويته عن جيم ، وعن طريق تجميع أطراف القصة وأجزائها المختلفة تمكن كونراد من خلق شخصية تتمتع بقسط كبير من الواقعية . وحتى لو أردنا أن نبسط منه المعقد في السرد فلن نتمكن من تبسيط الشكل دون أن نتدخل في المحتوى ، فالفصول الثلاثة الأولى في القصة يقوم بسردها كونراد ثم يحدثنا في الفصل الرابع عن جيم لفترة قصيرة ثم يقدم لنا مارلو على أنه الشخص الذي يعرف قصة جيم . وفي الفصل الخامس يحل مارلو محل كونراد ويستمر في روايته حتى الباب الخامس والثلاثين ونكون قد انتهينا من قراءة ثلثي القصة تقريبا . ويبدأ الفصل السادس والثلاثون بطريقة جديدة في السرد ، بخطاب يرسله مارلو بعد عامين وفيه يقص علينا ما تبقى من قصة جيم ، ويقوم الشخص الذي تسلم الخطاب بعملية السرد . وفي الباب السابع والثلاثين يصرح مارلو بأن مصدر المعلومات التي في الخطاب هو « براون » . وينتهي الخطاب وتبدأ قصة مارلو عما حدث في الباب الثامن والثلاثين . وهذا الفصل الذي يبدأ بتعليق مارلو : « إن القصة كلها تبدأ برجل اسمه براون » يستمر حتى تنتهي القصة بموت جيم .

وتحل الغابة محل البحر في « لورد جيم » ، فهي ترمز إلى ذلك المستودع الذي تنمو فيه البدائية والكسل وإلى صراع الإنسان مع عوامل الطبيعة . فالغابة التي تحيط بجيم في « باتوسان » ليست جنة عدن فهي مملوءة بجذوع الأشجار الميتة وبالأغراء القاتل وبالأزهار التي تستعمل في الجنائز ولها رائحة تشبه رائحة المنزل المنسكوب ويكتشفها يسكون رهيب وكان الأرض قد أصبحت قبرا كبيرا واحدا .

ولم ينجح كونراد في أن يجعل من جيم بطلا مأسويا لأن جيم لا يواجه واقعه بل يهرب منه دائما ، وآخر صورة لدينا عنه هي الفقرة التي يصف فيها مارلو آخر مقابلة له مع جيم وفيها نقرا :

« كان أبيض اللون من قمة رأسه إلى أخمص قدميه وظل ظاهرا في ظلام الليل الحالك خلفه والبحر عند قدميه والفرصة قريبة منه بجانبه — ولكنها خافية . وماذا نقول ؟ هل ما زالت خافية ؟ لست أدري . لقد كان هذا الهيكل الأبيض يبدو لي في سكون الشاطئ والبحر وكأنه يقف في قلب لغز عميق . وكان الشفق يخبو من السماء فوق رأسه ، واختفى الساحل الرمل من تحت قدميه أما هو فقد تضائل حتى أصبح أكبر قليلا من الطفل . ثم مجرد ذرة ، نقطة بيضاء صغيرة تشد إلى نفسها كل الضوء الذي خلفه عالم مظلم .. وفجأة ضاع مني ، »

وهكذا يظل جيم بظلا رومانيسكيا تفشل رومانيسكيته في أن تلحق بواقعيته ، أما واقعه فلا يحقق له ما يصبو اليه خياله وظل هذا القصور بين الحلم والواقع يلزمه طوال حياته .

نوسترومو ١٩٠٤

تعتبر قصة « نوسترومو » قصة مغامرات غريبة وجريئة في استغلالها للاضطرابات الثورية في جمهورية كوستاجوانا الخيالية في أمريكا الجنوبية . ويستغل كونراد هذه الخلفية لقصته التي تهتم في الحقيقة بالصراع بين المثالية الخلقية والاهتمام المادي أحسن استغلال . وحبكة القصة سهلة إلى حد ما ولكنها تكشف عن اغتراب الفرد وعزلته وخاصة إذا ما تشابكت مصالحه وغاياته مع مصالح وغايات آخرين . ولهذا تتسع رقعة المواقف من جراء استغلال كونراد لمادته السياسية والتاريخية والنفسية .

وكان هدف كونراد حتى الآن أن يعزل ما يريد وصفه أو تقديمه ثم يقوم بتحليله تحليلًا دقيقًا ويبقى طول الوقت بعيداً عنه ، وعند ما نصل إلى « نوسترومو » يكون كونراد قد تعلم الشيء الكثير . فالقصة تعتبر خلاصة للتجربة الإنسانية وتتميز بقوة انطباعاتها مما يجعلنا نقول عنه كما قال هنري

جيمس : « إنة واحد من هؤلاء الذين لا يفوتهم شيء . والقصة مع كل ذلك تنتمى فى بعض أجزائها إلى العصر الفسكورى ، وقد أشار إليها كونراد بقوله أنها « مجهود جريء » ، فهى تجربة رائدة وطموحة فى ميدان الأدب الانجليزى .

ونستطيع أن نستعرض القصة من وجهة نظر واحدة ونقول أنها محاولة للكشف بلا هوادة عن أثر المصالح والاهتمامات المادية السيء على نفوس الأفراد (فعبارة « المصالح المادية » تتردد فى القصة باستمرار) ، وكيف يمكن لهذه المصالح المادية أن تفسد المجتمع . ولكن وجهة نظر كهذه لا تفسر مافى القصة من تضمينات تفسيراً كاملاً . صحيح إن منجم الفضة يتسلط على تشارلز جولد ويفرق بينه وبين زوجته ويستحوذ على اهتمامه كله ، وصحيح إن الفضة تفسد خلق نوسترومو الأمين المخلص ، وإن الفضة هى ما يسعى إليها المغامرون من أهل البلد والأجانب الجشعين ، وصحيح أن المصالح المادية وما تتطلبه من استغلال سياسى تفسد فعلاً ، ولكن المصالح المادية ، من جانب آخر ، تكشف عن مكنون الأفراد وتصرفاتهم . فحكومة « رايبيريا » التى يعضدها رأس المال الأجنبى ومصالح الدول الاستعمارية نراها فى النهاية على أنها رمز للاستبداد والظلم .

وقد يرى بعض النقاد القصة على أنها قصة سياسية ، ولكنها لا تبشر بأيدولوجية معينة ولا تعتبر نوعاً من الدعاية . وتنتهى القصة بمنجم الفضة الذى يعتبر رمزاً للرأسمالية المستغلة والمصالح المادية والأمبيريالية الاقتصادية ، ويظل المنجم يسخر من العلاقات الانسانية ويسحقها ويسلب الحياة اليومية الانسانية أعز ما تملك ، وكان كونراد يوحى إلينا بأن نظاماً آخر من الممكن أن يحل محل هذا النظام الفاسد المستغل . والإنسان لا يستطيع أن يعيش فى عزلة عن مجتمعه ولا بد له من أن « ينتمى » ، وإذا لم يكن المجتمع ملائماً فلن يكون الاغتراب حلاً . وعندما يجد « ديكورد »

نفسه وحيداً على جزيرة مهجورة ومعه حمله الثقيل من الفضة التي استولى عليها هو ونوسترومو يدرك أن وحدته لا تطاق : وبعد ثلاثة أيام كان ينتظر خلالها أن يرى وجه رجل ، وجد ديكود نفسه يشك في وجوده كفرد ، وينتحر ديكود . وقد وضع كونراد ديكود في القصة لأنه كان في حاجة إلى صوته كراو ، يلاحظ ويسجل ، ولكن عندما وجد كونراد أنه لا شيء هناك يستحق التسجيل دفعه إلى الانتحار لأنه لم يستطع أن يجعل ديكود يواجه العدم الذي كان يراه في دخيلة نفسه .

وفي « نوسترومو » ، كما في « لورد جيم » ، نجد أن التسلسل الزمني يتحكم في سير الحوادث . وطريقة كونراد في السير هنا طريقة جديدة ، فنوسترومو نفسه شخصية مركبة ، بمعنى أنه شخصية رسمها المؤلف من الخارج ، وبذلك خلق شخصية منفصلة تماماً عن جسد صاحبها . فنحن نسمع عن المسمى نوسترومو بطريقة جزئية متقطعة . وهذه الأشلاء من شخصيته تتجمع رويداً رويداً ومن زوايا مختلفة وتتألف حتى تتكشف لنا شخصية كاملة في النهاية . وعن طريق الزمن الدائري لا الزمن الطولي أو الخطي يفقد كونراد من حاضر قصته إلى أزمنة ماضية مختلفة وهذا تمكن من إحاطة شخوصه بتعليقات وحوادث ومواقف بورتها تلك الشخوص . ويوضح لنا أسلوب كونراد جزءاً من فلسفته وإحساسه بالتاريخ أثناء صنعه ، وذلك الإحساس بالتاريخ أثناء تكوينه وجريانه ، وهو إحساس يدخل في طريقة عرضه لأشخاص قصته ويشبهه إلى حد ما ، كما بينا ، طريقة تيار الوعي . فالتاريخ إذن « يصنع » ، وهذا ما يضمنه كونراد في قصته ، وكل فرد له وجهة نظريتهم بنصيبه في صنع التاريخ سواء نطق بوجهة نظره أم لا ، وكل وجهة نظر تعكس رأياً ، وكل رأي يحمل في طياته « فعلاً ، أو رد فعل ، أو نوعاً من السلبية . وبوضع وجهات نظر مختلفة جنباً إلى جنب ، وعن طريق التباين بين وجهة نظر وأخرى ،

وعن طريق جعل كل راو أو سارد في القصة مشتركاً في خلق القصة وتكوين حوادثها والتأثير فيها ، تمكن كونراد من إعطائنا فكرة عما يعنيه بكلمة « التاريخ » . فالتاريخ في نظره إذن هو هذا السيل المتناثر من الحوادث الزمنية والمكانية ومجموع ما نفعله أو تفكر فيه كأفراد في أماكن متفرقة من العالم ونتاج لحوادث متفرقة متضاربة ، وبالتالي مجموع ما نقوم به كأمم . ولهذا فلكل فرد أهميته في هذه السلسلة المترابطة من الحوادث . وقد استطاع كونراد عن طريق عرض قصته من وجهات نظر مختلفة وعلى أسنة عديدة من الشخصيات والرواة ومن زوايا زمنية مختلفة أن يتحكم في مجرى الحوادث وأن يخلق عالماً صغيراً في حالة سيولة وتغير مستمر . وعندما جعل شخصياته تلعب دور الراوى ضمن لنفسه عديداً من الروايات والقصص لها ، وهي مجتمعة ، أثر أكبر وأقوى من الأثر الذي قد تخلفه كل واحدة منها على حدة . وهذا النوع من السرد معروف عند أندريه جيد والدوس هكسلي وجيمس جويس وفيرجينيا وولف . ومن بين رواة قصة « نوسترومو » ، نجد أولاً ، كونراد نفسه وثانياً ، مايقصه علينا كابتن ميتشل وثالثاً ، ديكود في خطابه الطويل ورابعاً ، آراء الدكتور مونيجم وخامساً ، تلخيص كابتن ميتشل للثورة وأخيراً نوسترومو نفسه .

وتأتى إلينا القصة حتى الجراء الذي نقرأ فيه عن منجم الفضة على لسان المؤلف وعلى أسنة رواة آخرين بطريقة الاسترجاع أو الارتداد . وفي هذه المتاهة التي يختلط فيها الماضي بالحاضر وفي طريقة السرد التي لا تكف عن اللف والدوران تبدو لنا صورة المنجم المحورية دائماً وكأنها بؤرة ترتد إليها كل المواقف وتدور حولها حبكة القصة . ويشبه منجم الفضة في القصة « العاج » الذي نراه في « قلب الظلام » ، أو فشل جيم في « لورد جيم » . وقد حرص كونراد على إبراز مغزى الفضة والمنجم في قصته في خطاب بعث به إلى صديقه إرنست :

« إن الفضة هي محور الحوادث المادية والخلقية ، وتؤثر في حياة كل فرد في القصة . وليس هناك أدنى شك في أن هذا هو ما قصدت متعمداً . وقد توصلت إلى هذه الفكرة عند ما أطلقت على الجزء الأول في القصة : « فضة المنجم » وفيه قمت بسرد حكاية ذلك الكنز الغريب فوق « أزيورا » وهي حكاية لا دخل لها إطلاقاً بحوادث القصة . وكلمة « فضة » تظهر في بداية القصة الحقيقية وقد حرصت على ذكرها في آخر فقرة في « نوسترومو » ، تلك الفقرة التي ربما كانت أحسن مما هي عليه بدون هذه العبارة التي تحتوى على الكلمة الرئيسية . »

وشخص نوسترومو شخص غريبة متنافرة كثيرة العدد (قارن « موي ديك » ، أو الحوت الأبيض لهرمان ميلفيل) ومن جنسيات مختلفة - أمريكيين وإنجليز وإسبانيين وإيطاليين وفرنسيين . وتتحدد ملامح كل شخصية وطبيعتها وتصرفاتها بالموقف الذي تتخذه حيال منجم الفضة . ويصف كونراد المنجم في بدء قصته على أنه يمثل طريقة في الحياة ويجب أن تكون القدرة على تشغيله رمزاً للنجاح عن طريق المثابرة والجد في العمل مهما كانت النتائج (قارن « زوربا اليوناني ») .

وفي الوقت نفسه يعتبر المنجم محوراً يستغله كونراد لتحليل الدوافع النفسية والخلقية والسياسية كما يعتبر رمزاً لكل فكرة رئيسية في أعمال كونراد مجتمعة . والمنجم هو الرمز الذي يظهر بعناد وإصرار في القصة من أولها حتى آخر فقرة منها ويتضمن معنى الرمز ويتسع ويتشعب حتى يشمل معاني كثيرة تتضمن بدورها وتشعب حتى تصبح القصة أشبه بالمتاهة وهي تبسط نفسها أمامنا .

وتتسلل فكرة الكنز إلى القصة في الفقرة الثالثة في الأسطورة التي تقول إن الإنجلو أمريكيين قد ضحوا بحياتهم وهم يبحثون عن « أكوام من الذهب البراق » وهذه الإشارة المقتضبة للسكراتة تعتبر نذيراً لقصة منجم

الفضة الرئيسية . ويصبح المنجم وفضته ، وقد قال عنه كونراد في مقدمته
للقصة أنه لا مفر منه في هذا العالم ، المحك الأخير لمثل الإنسان وقدرته على
مواجهة الواقع والحياة . فالمنجم رمز للتقدم بالنسبة لتشارلز جولد الذي
لولا هذا المنجم لفقد إحساسه بالحياة والوجود . وتكون النتيجة أن تفقد
مسز جولد عائلتها . والمنجم ما هو إلا تسلية لهولويد ، الأمريكى الذى يمول
المشروع ، وسبياً فى نجاح مارتن ديكود فى الفوز بحب أنتونيا ، ووسيلة
للشهرة فيما يختص بنوسترومو . ويظل المنجم من زاوية أخرى مصدراً
للطمع والسلطة فى أيدى الساسة المحترفين ، وأخيراً وبطريقة متناقضة ،
مصدراً للتجديد والحياة بالنسبة للدكتور مونيجم . ويرمز المنجم أيضاً إلى
كل فشل وإحباط فردى ولهذا يعمل الرمز على مستويات عديدة ، فهو علة
ومعلول ، دافع وتبجعة ، وهو تصوير رمزى للعصاب الفردى أيضاً . فهو
يمثل الوسيلة التى تمكن الفرد من الحصول على السلطة المادية والثروة وبالتالى
يقوى إحساس الفرد بنفسه ويشجع على الإثارة ويدبر فوائده بطرق عديدة .
وإذا كان كورتز ، فى « قلب الظلام » قد احتفظ لنفسه « برأس » مصنوعة
من العاج فإننا نرى جولد (ولا يخفى الإيحاء الرمزى فى اسمه « ذهب ») فى
« نوسترومو » يحتفظ بقلب مصنوع من الفضة . والفضة معدن يوحى بالشدة
والصلابة والإخلاص والبطولة والروحانية .

ونرى المنجم ، من الناحية النفسية ، يتسلل إلى أعماق بعيدة فى نفوس
معظم شخصيات القصة ويصل إلى ما تحت شعورهم . ونراهم جميعاً وقد
أحاطت بهم ظروف تدفعهم إلى مطامع مادية تجعلهم يفقدون السيطرة على
أنفسهم ما عدا مسز جولد . فبينما تهتم جميع الشخصوس بالمنجم من الناحية
المادية نراها تهتم به من الناحية الإنسانية ، وبالعواطف التى تتعارض مع
المنجم وفوائده . والفضة إلى جانب ذلك كله قوة سياسية واقتصادية ضخمة ،
وهو يسيطر على المنجم وعلى الفضة يسيطر على جمهورية « كوستاجوانا » .

وفي علاقته بالمنجم يظهر جولد ، بالرغم من ماديته الواضحة ، كرجل مثالي بينما تبدو الزوجة على النقيض من زوجها . وفلسفتها في الحياة تتعارض مع فلسفة زوجها التي تقول « إنى أستغل ما أراه ، وكأنه يعتقد أن الفضة في استطاعتها أن تخلق فردوساً أرضياً ينعم فيه الجميع بالسعادة . ومن الناحية النفسية كان اعتقاده « ضرورة نفسه » ، لأنه ، بدون منجمه ، لن يصبح شيئاً ، ومن هنا نشأت ضرورة إقناع نفسه بالعمل في المنجم . وهذه الضرورة ما هي إلا رغبة ملحة في الالتئام إلى شيء حقيقي ثمين أكبر من الفرد ذاته وأقوى ، وحرصاً منه على إثبات ما يعتقد أنه صواب في نفسه ، وفي التشبث بها قضاء على المخاوف التي قد تزحف إلى نفسه من آن لآخر .

وتختلف علاقة نوسترومو بالمنجم إختلافاً كبيراً عن علاقة جولد به ، فعلاقة نوسترومو بالمنجم علاقة معقدة . فقد كان المنجم بمثابة مصدر رزق لجولد وطريقة في الحياة ، أما بالنسبة لنوسترومو فهو وسيلة واحدة من عديد من الوسائل التي تمكنه من الشهرة . فهو لا يهتم باستغلال المنجم والاستمرار في الحصول على الفضة منه ، وشخصيته شخصية مرنة ليس لها جنوراً ولهذا يختلف عن باقي الشخصيات في القصة باستثناء ديكود . ويظفونوسترومو وديكود فوق الأحداث والمواقف وليس لهما حدوداً معينة . ولأن المنجم لا يتسلط عليهما بنفس القوة التي يتسلط بها على جولد ، يستطيعان أن يتشكلا بالأحداث أكثر منه أو من أى شخصية أخرى في القصة .

أما علاقة الدكتور مونيجم بالمنجم فهي علاقة بسيطة ولو أنه من شخصية كونراد المهمة في القصة ، وفي إخلاصه للمنجم يعتبر أنانياً إلى حد ما فهو يستطيع أن يكفر عن ذنوبه في الماضي بطريقة واحدة ، وهي إنقاذ المنجم من قرصنة « سوتيلو » . وتظل دوافعه واضحة وبسيطة . وإذا كان له أن يحيا حياة نفسية سعيدة فعليه أن ينتهي إلى المجهود الذي لا بد أن يبذل لإنقاذ الفضة . ولكن ماضيه يطارده ويبدو ضعفه في كل عمل

يقوم به ويحس دائماً بما يطلق عليه كونراد ، الإحساس الساحق بالضعف
الإنساني .

وقد سيطرت الفضة على ديكود بطريقة جعلته يكتب وينشر ما لا يؤمن
به . فقد أفسدت الفضة إحساسه باللامبالاة لأنه لم يستطع أن يخدع نفسه
كالآخرين . وتعقدت علاقته بالمنجم ووجد أنه من أشق الأمور على نفسه
أن يخفي دوافعه واهتماماته بالمنجم . فالمنجم في اعتقاده ما هو إلا مهزلة ،
ولكن من أجل أنتونيا وجد نفسه مضطراً إلى التصرف بطريقة لا يؤمن
بها هو ، وإذا كان ديكود يهزأ من المثاليين ويضحك من الواقعيين ، فإنه
يعترف بضعفه هو الآخر ويعلم أن ما يقوم به دوافعه حبه لأنتونيا .

ولم يكتف كونراد بتقديم العلاقة بين أشخاص القصة والمنجم فحسب
بل ربط بين كل شخصية وأخرى وجعل الفضة تدخل في هذه الصراعات
وتتحكم فيها بطرق كثيرة . وأهم علاقة هي العلاقة بين ديكود ونوسترومو .
فديكود شخص يقاسى من الضياع والفوضى النفسية وينكر حتى وجوده
وقيمة إحساساته الذاتية ، ونوسترومو شخص أناني لا يهتم من وجود
الآخرين سوى فائدتهم في زياده إحساسه بقدرته وقيمه ونرى ديكود ،
بعد أن اعترف بإخلاقه وحبه لأنتونيا ، يشك في قدرته على الإحساس
وفي صدق عواطفه وينتحر وهو يسخر من نفسه ومن إخلاقه تماماً كما
سيحدث لنوسترومو فيما بعد عندما يسخر من شهرته . ويعلق كونراد على
هذا الموقف المعقد بقوله : « وعندما آمن ديكود بذكائه فقط ، كان لا شعورياً
يجعل من العواطف واجبات ، . وبطريقة مماثلة ، آمن نوسترومو بعواطفه
بشدة ، وعندما وجد أن العواطف قد خذلته بدأ يستسلم للفساد في نفسه .
وعندما أحس نوسترومو بالوحدة التي يخلفها الخزي والعار وجد نفسه
نهياً لنفس المخاوف التي كانت سبباً في تحطيم ديكود . وهكذا سقط الرجلان
فريسة للفضة التي تجتذب ضحاياها إليها بسرعة كما تحطمهم بسرعة معنوياً
وجسدياً . وإذا كانت الفضة قد ربطت بينهما في الحياة فإننا نراها تربط

بينهما في الموت أيضاً . ويموت نوسترومو في نفس المكان الذي مات فيه ديكود ولنفس السبب . ويبقى في النهاية جولد ومونيجم لينعما بالفضة ولكنهما يقفان بمفردهما ، ويقاسيان من الماضي الذي يلاحقهما بلا هوادة ويسيران بين حطامه ؛ ذلك الماضي الذي سيصحو ، كما يعتقد مونيجم ، ويجعل من المستقبل جحيماً .

ومن ناحية أخرى يمكننا اعتبار ديكود رمزاً للفكر ونوسترومو رمزاً للعمل ، وعند ما يحاول نوسترومو أن يتخلص من نزعته الإنبساطية أو ديكود أن يتخلى عن نزعته الذهنية فإنهما يحطمان أنفسهما . والمعاني التي تتضمنها القصة أعمق من هذا العرض السريع لها بكثير فقد كان كونراد يؤمن بوجود الشر في العالم وبالنتائج المترتبة عليه ، وكان يؤمن بأن هذا الشر ، مثله مثل الخير في العالم ، لا يمكن تعليله . فإذا كانت الفضة شيئاً مفسداً شريراً فهي في الوقت نفسه شيء نافع يجلب الخير والسعادة . والسبب في فساد نوسترومو يرجع إلى أنه كان محاطاً بأشخاص فاسدين ، ويجب علينا ألا نلوم أحداً في القصة لكونه شريراً ، فالشر في هذا العالم جزء من الحياة نفسها ، تلك الحياة التي حاول كونراد أن يمسك بها في القصة .

٤ - خاتمة :

لقد استطاع كونراد أن يخلق في قصصه جواً من الغموض والحيرة والترقب لا عن طريق الوصف الجذاب فحسب بل عن طريق الإيحاء الخفي وقوته . ولا يسعنا إلا أن نقول أن فلسفة كونراد يشوبها شيء من تشاؤم القرن التاسع عشر ، ذلك التشاؤم الذي يميز قصص توماس هاردي . ولكن كونراد لا يلقى اللوم على السكون في مصير الإنسان ، حيث أن السكون ذاته عاجزاً مثل الإنسان عن مقاومة هذا المصير أو تحدى قوانين الطبيعة الحديدية التي لا مفر منها فالقدر يلعب دوره في حياة الناس وفي تفكيرهم

وفي عقولهم وينعكس على العالم الذي تخلفه عقول الناس . وربما كان هناك آلهة ولكن إرادتها بعيدة عن أعيننا وكل ما تطلبه الآلهة منا هو الاستسلام والخضوع لإرادتها . وهذا الرأي يجعله مهتما بنواحي الضعف في الإنسان أكثر من اهتمامه بنواحي القوة فيه . ومن الغريب أننا لا نجد في قصصه « أبطالاً ، بالمعنى الشائع للكلمة ، تلك الشخصون التي تتغلب على ضعفها بشجاعتها وصبرها ومثابرتها وتحاول أن تطوع الحوادث لإرادتها . وعند ما أمعن كوتراد النظر فيما حوله ، يبدو أنه لم يلاحظ سوى الجبن والفساد والحيلة والشر . وكوتراد لا يحاول أن يعطى تعريفاً للشر ، ويراه في أبسط صورته ، على أنه شيء موجود في العالم الطبيعي ذاته وخاصة في البحر :

« هناك أوجه كثيرة لخطر العواصف والمغامرات ، ومن آن لآخر يطفو على سطح الحقائق هدفها المشؤوم وظلمه - ذلك الإحساس الذي لا يمكننا تعريفه والذي يفرض نفسه على عقل الإنسان وقلبه وهو أن هذه التعقيدات في الحوادث أو هذه الضراوة في الطبيعة تأتي إليه بغرض الإيذاء وبقوة لا يستطيع السيطرة عليها ، بقسوة لا يمكن كبح جماحها ، تأتي إليه وهي تنوى أن تنتزع منه الأمل والخوف ، وألم الإجهاد ، واشتباة للراحة : وهي تنوى أن تسحق ، تدمر ، تلاشي كل ما سمعه وعرفه وأحبه وتمتع به وكرهه ، كل ما هو ضروري وثمين - أشعة الشمس الدافئة والذكريات والمستقبل - وهذا يعني أنها سوف تمحو كل هذا العالم الثمين برمته بعيداً عن نظره عن طريق ذلك الحدث البسيط المفجع الذي يسلبه حياته - الموت ، .

ونرى أشخاص قصصه تخدع أنفسهم بآمال زائفة أو تجهل طبيعتها وفي النهاية إما أن يرضخوا للضعف السطحي أو يستسلموا لتلك القوة المدمرة التي تكمن في الطبيعة ذاتها .

وكل قصص كوتراد مأسوية مفاجئة لأن عقله كان يتسلط عليه إحساس عميق بالأسف والحسرة ، فأجمل الأشياء وأحسنها تموت دون أن تحقق

شيئاً ، وأنبى الغايات والآمال لا تتحقق ، وفي كل مكان كان يرى الإنسان ، بالرغم من رغبته الصادقة في الحصول على السعادة ، يخلق لنفسه ولغيره مواقفاً من الألم والبؤس والشقاء . فهناك جو خائق حزين يرفرف على كتبه دائماً ، فالناس في غربه ومعظمهم فريسة للخداع والخيرة وقليل منهم ، وفي النادر ، من يستطيعون أن يخترقوا هذه الحواجز السميكة من الانانية والجهل ويتحرروا من اغترابهم لينعموا بالعطف والحب والفهم والصدقة . وكان كونراد يلتقي ضحاياه من الناس العاديين الذين تحطمهم الأقدار ويحاول له تصويرهم كقطيع من الذئاب ينمش بعضها البعض . وتعمل معظم شخصه تحت ظروف عصيبة غير عادية ويدفعه حب استطلاعها إلى ملاحظة عملية التآكل الذهني والخلقي وإلى مراقبة شخصه وهي تحاول أن تتغلب على خداع النفس وضعفها ، وعالم كونراد ليس بالعالم المتمدين المنظم الذي استطاع الإنسان أن يتغلب على ضراوة الطبيعة فيه ، ولكنها الحياة الأولية التي يواجه فيها الإنسان الطبيعة الثائرة ، تلك الحياة التي تجعل أصعب الناس هوداً يتكسر تحت ضغط قسوتها . وإذا كان لكونراد القدرة على وصف الطبيعة بروائحها القوية وأسرارها الغامضة وقوتها على اجتذاب ضحاياها إليها ، فقد كان له أيضاً القدرة على وصف ذلك الإحساس الغامض الصوفي الذي يوقظ في الناس الشعور بضرورة التماسك والتضامن والحرص على هذا الرباط الذي يؤلف بينهم وبالتالي يربط الجنس البشري بالعالم المتطور .

لقد كانت نقطة الضوء البيضاء الصغيرة هي أهم ما يشغل بال كونراد في ظلمات الضياع والجهل فقد كان على العكس من د . هـ . لورنس الذي كان يشعر بقدسية الظلام واللاوعي وكان يصر على هذه الحالة . لقد كان كونراد يريد زيادة هذه الرقعة الصغيرة من النور والضوء حتى تشمل الوجود كله ، ولكن أمله في إتساع رقعتها كان ضعيفاً . كان يعتقد أن ما تنفذ إليه بصيرتنا

وما يصل إليه علمنا ما هو إلا قطع ضئيلة متناثرة من الضوء إذا ما قورنت بذلك الحزام الكثيف من الغموض حوانا ، ذلك الحزام الذى يجعل الكون محيطاً من التيه المبهم . وقد اعتنق كونراد هذه الفكرة بحماس شديد حتى أنها أصبحت بالنسبة له حقيقة ميتافيزيقية ، إلا أنه كان يعتقد اعتقاداً قوياً بماثلاً بالقوة التى تدفع الإنسان لاغتصاب معنى منها رغم اقتناعه بعيب المحاولة وكما يقول مارلو فى « قلب الظلام » : « عجب أمر هذه الحياة ! تدبير غامض للمنطق القاسى لغرض لا نفع فيه . وأقصى ما يمكنك أن ترجوه منها هو بعض المعرفة لذات نفسك . » وعلى جانبى هذا التناقض الظاهر كان كونراد يقف متمرداً على القرن التاسع عشر وحدوده ، ذلك القرن الذى نشأ فيه وترعرع . فقد كانت تجاربه ومآمره فى أوروبا الشرقية تأتى عليه وتقف حائلاً بينه وبين تقبل فلسفة التفاؤل المصحوبة بإيمان متزايد فى عصر ذهبي أو فى إمكان تحقيق فردوس أرضى يرفرف عليه الرخاء والسلام . فقد كانت فكرة التقدم بالنسبة له أقل الأوهام دواماً . ومن بين معاصريه فى إنجلترا كان كونراد يخص جورج برناردشو بأوفر قسط من احتقاره ، ولم يحظ شو منه بأى قدر من التعاطف . لقد كان شو هو الصورة المثالية للعقلية الغربية المتحررة التى تؤمن بالتقدم وبإمكانية الوصول إلى الفردوس الأرضى . كان شو يثير حفيظة كونراد عليه لانشغاله واهتمامه بالإصلاح الاجتماعى والسياسى ولدعوته لخلق جيل جديد من البشر عماده « السوبرمان » ، ولاعتماده المطلق على الجدال المنطقى الذهبى ، وأخيراً لروح المرح واللعب التى اشتهر بها شو فى كتاباته وحياته . فقد كانت فكرة إعتبار الحياة وكأنها مناظرة جدلية يمكن أن تناقش فيها المشاكل ويحسم أمرها تقلق كونراد وتهز كيانه . وقد تأكد كونراد من هذه الفكرة فى أول قراءة له لشكسبير فقد كانت الحياة حلماً يجب أن يعيد الخيال كتابته ، وفى اللحظة التى يضعف فيها الإنسان ولا يقوى على بذل الجهد يغوص إلى العدم وتنتهى الحياة . فالتجربة

لا شكل لها ولا هدف ، وعلى أى الأحوال لابد للإنسان من أن يسمح لها بأن تغمره حتى يمكنه أن يحيا حياة البشر . وقد تقبل كونراد الحياة من أقصى زاوية ممكنه ، ولم تكن الحياة حلوة أو مرة ، بل كانت ، فى حد ذاتها ، بدون معنى أو قوة خلقية ؛ لقد كانت الحياة بمثابة المادة الخام التى لا تخلق لنفسها هدفاً أو معنى . ولكن المبدأ الخلاق المتأصل فى الطبيعة الإنسانية له القدرة على تشكيل مادة الحياة وخلق هدف لها ، إلا أن المبدأ الخلاق كثيراً ما يراوغنا ويعمل فى دوامة هائلة من عدم اليقين . وكانت هذه الفكرة شيئاً كريهاً بالنسبة للمزاج الغربى فى القرن التاسع عشر . لقد كان فورستر مثلاً وهو خير من يمثل الطابع الغربى فى ذلك الوقت ، يؤمن بالوجود المسمى ، للبيادى الخلقية فى العالم ولا غرو أنه كان يرى فى أعمال كونراد نوعاً من الإبهام والغموض ، وربما لا شئ على الإطلاق خلف أو تحت زخارف كونراد اللفظية . لقد كان حكم فورستر على كونراد حكماً مسيئاً بالحديثيات والأدلة ، ويمثل حكم العصر ذاته أو حكم إنجلترا الذى نزل بها كونراد ، قادماً من المفازة البولندية والتى ظل فيها غريباً رغم طول مدة إقامته .

وإن كان كونراد لم يرض بفلسفة القرن التاسع عشر ومذاهبه إلا أنه صور ماسيكون عليه القرن العشرون ، ذلك أن إليوت وأويل الذين ولدا بعد كونراد بثلاثين عاماً تأثرا بفلسفته إلى أبعد . فشخص إليوت فى شعره المبكر من « بروفروك » إلى أشباح الشخصيات التى تسكن المدن فى « الأرض الخراب » و « الرجال الجوف » يقاسون من عذاب العزيمة الضعيفة والإرادة الضامرة التى كانت تشل حركات « الماير » و « جيم » فى قصص كونراد . ورجال كونراد الذين يقاسون من الوحسدة والخيرة على ظهر السفينة « النرجس » ، تتقاذفهم الأمواج ويلعب البحر بسفينتهم يذكر ونا برجال السفينة « جليتكيرن » فى مسرحية « الغوريلا » أو « القرد الكشيف الشعر »

لاويل وهم مجوسون في جوفها. ويذكرنا غوص أونيل في نفوس شخصياته وعزلهم عن المجتمع بغية دراستهم عن كذب واستغراقه في تكشف نفوسهم ودوافعهم النفسية بمحاولات كونراد في تصوير الصراع في الفرد بعيداً عن مجتمعه أو في عالم لا معنى له. أما هنجسواي، الذي ولد بعد كونراد بأربعين عاماً فقد ورث منه فكرته عن بؤس العالم وخلوه من الدفء والإخلاص، ذلك العالم الذي جعل منه مسرحاً، كما فعل كونراد، تتصارع فيه الإرادات والشخصيات ويتوقف صعودها أو هبوطها على المواقف الحرجة وقدرتها على مواجهة الأزمات والصمود في وجهها.

ولقد سلبت الحرب العالمية الأولى تفاؤله كما سلبت الإنسان ثقته بنفسه. وحلت حالة الضياع والشعور بانعدام الحيلة والقدرة محل الثقة في غرض نبيل للحياة الإنسانية الهادفة. وبدلاً من ثقة الإنسان بنفسه وبكماله، تلك الثقة التي ألهمت الكتاب الرومانتيكيين وكتاب العصر الفكتوري، نجد شعوراً غامضاً بعجز الإنسان عن مقاومة التيارات الخفية الشريرة التي تعتمل في نفسه والتي تجعله عاجزاً عن صد تيارها المدمر.

وقد نجح كونراد في تصوير هذه الأفكار في قصصه كما كان لها أثرها في إضفاء طابع مميز عليها ساعد في ترويض إحساس معاصريه وشعورهم. أما من الناحية النفسية فيمكننا اعتباره رائداً وخالقاً للوعي الحديث، «لقد كان كونراد»، كما يقول أحد النقاد، «واحداً منا، قبل أن يظهر على مسرح القرن العشرين».

إن الشك الذي ظل يلزم كونراد طوال حياته والذي خلفته تجاربه الأولى كان عوناً له في حياته الأدبية، فقد تمكن عن طريقه من أن ينظر إلى الحياة من زاوية معينة في مأمن من أن تخدعه مظاهرها الكاذبة. فقد كان يبدو له أن رخاء العصر ونجاحه ما هما إلا انتصارات مؤقتة في لعبة طويلة تتحكم فيها احتمالات تاريخية معقدة، وكانت هذه اللعبة، في اعتقاده، مباراة

لاستغلال الفقير ، وتحقيق المكاسب والمساب من جانب الإستثمار
في أفنعه المختلفة ، وفي الإنتصارات التي تحقها الأساليب التكنولوجية
الحديثة . وكان يرى أن المجتمع ، والتاريخ والعالم الخارجى والمظاهر كلها
عوامل متغيرة خداعة ، تمنح الإنسان الثقة والتأييد يوماً ثم تسحب هذا
التأييد منه فجأة فتجعله كالذى يقف فوق الرمال التي تغور تحت قدميه . وفي
النهاية يضطر الإنسان إلى الرجوع إلى ذاته ليكتشف في نفسه القوة التي تعينه
على أن يقاوم سوء الحظ ويتغلب عليه - وعملية الكشف هذه تحدت بدقة
متناهية في قصصه كلها . وليست هذه الكوارث والأزمات نتيجة لما يتعرض
الإنسان له من الخارج ، بل هي نتيجة للشروط التي تعمربها النفس البشرية ،
فقد خبر كونراد روح الشر الكامنة في الإنسان وكان لها صورة حية في نفسه .
أما الشرف والوفاء والمثالية والشجاعة وروح التعاون فقد تكون المثل
التي كان يقدرها ، ولكنها كانت على أحسن الفروض ، مثل مغرية تقف
بعيداً عن أرض المعركة الحقيقية ، فقد كان على شخصه أن تتعلم أن تعيش
كدكتور جيكل ومستر هايد أولاً وبالتالي مع الشياطين والقتلة والجبناء
والخائنين حولهم وفي داخلهم . وتحت هذا الكوم كان يترصد أشد الخطايا
السبع فتكا - الكسل - الذي يصيب الإحساس الخلقى بالشلل والموات ،
وينخر في الإرادة وينساب إلى النفس البشرية بخطوات خفية . ولم يسمح
كونراد لنفسه بالرغم من كل هذه المخاطر أن تدوسه أقدام هذه الرؤا
المفرعة ، فقد كانت هذه الحالات هي الظروف الطبيعية التي كان يعمل
في إطارها ومن هذه الظروف تولدت مناظره ومواقفه وانتظمت حبات
كلماته . وفي قصصه لم يحاول كونراد استبعاد أعدائه بل أجبرهم على أن يمثلوا
لأوامره ونواهيه ، فقد إحتضن في فلسفته الغريبة الخير والشر ، ما وجعل
منها عقيدته ، تلك العقيدة التي كانت تقول أن العالم قد يكون في آخر الأمر
شيئاً لا يمكن تفسيره إلا أنه عالم يتيح الفرصة للإنسان لسكى بنى قواه

وقدراته . وقد يكون الكون بعيداً عن التأمل الدينى أو فيها وراء التخيل الفلسفى ، إلا أنه مشحون بالحركة الدائبة الترامية . ولهذا يمكننا أن نعتبره مؤرخ القضايا الخاسرة ، وما يعوضنا عن الخسارة هو طريقة عرضه للأسباب التى أدت إلى الخسارة . ويسجل لنا كونراد فى كل قضية من قضايا ذلك الثمن الغالى الذى يدفعه الإنسان لكونه صاحب عقل وضمير وقدرة على التخيل ، وهذا الثمن هو ثمن آدميته أيضاً .

لقد جعلت القوى المدمرة فى الطبيعة الإنسانية أمر الغوص فى التجربة النفسية صعباً وخطراً ، ولكنها لم تجعله أمراً مستحيلاً . فحتى ديكود ، وأمثاله لا يخشون قبل أن يحققوا ذواتهم ويؤكدون وجودهم . فقد كانت مهمة كونراد هى أن يواصل تقشير الحياة حتى يصل إلى لبها وجوهرها ثم يعرضها عايناً ويسألنا عن مغزاها . لقد بدأ كونراد حياته بفكرة تقبل أسوأ ما يمكن فى الحياة تقبلاً غريزياً ، ثم أخذ يبلورها ويشغلها حتى تحولت من دافع غريزى إلى عقيدة ثابتة ، ثم واثته فرص كثيرة لكي يستغل فيها هذه الموهبة . وأمدته حياته العصبية القاسية بسلسلة من الأزمات المؤلمة : تحطم أسرته فى بدء حياته واندحار وطنه ، وحياته الرتيبة المملة ووحدته فى البحر على ظهر السفن . والآلام النفسية والقلق الذى عانى منه عند ما تغيرت حرفته من ملاح إلى كاتب قصصى .

وإذا كانت حياة كونراد رمزاً للتصميم والكفاح فإن قصصه تعد انتصاراً للخلق الفنى والإبداع التخيلى وكما يقول :

« إن من يقرأون كتبى يدركون ما أؤمن به ، وهو أن العالم ، العالم الزمنى ، يرتكز على بعض الأفكار البسيطة جداً ، وهى بسيطة للغاية ، حتى أنها تبدو قديمة قدم الجبال . والعالم يرتكز ، على وجه الخصوص ، على فكرة الإخلاص ولم يحرك مشاعرى سوى الصداقة والإخلاص بين إنسان وآخر . »

جوزيف كونراد: المراجع

JOSEPH CONRAD

- 1—Baines Jocelyn: Joseph Conrad, New York, 1960.
- 2—Conrad, Jessie : Joseph Conrad and His Circle, New York, 1935.
- 3—Conrad Jessie : Joseph Conrad As I Knew Him, New York, 1926.
- 4—Ford, Ford Madox : Joseph Conrad, A personal Remembrance, Boston, 1924.
- 5—Gordan John Dozier : Joseph Conrad, The Making of a Novelist, Cambridge, Mass., 1940.
- 6—Guerard, Albert J. : Conrad the Novelist, Cambridge, Mass., 1958.
- 7—Hewitt, Douglas : Conrad : A Reassessment, London, C. U. P., 1952.
- 8—Leavis, F. R. : The Great Tradition, London, 1948.
- 9—Moser, Thomas : Joseph Conrad, Achievement and Decline. Cambridge, Mass., 1957.
- 10—Van Ghent, Dorothy : The English Novel : Form and Function, New York, 1953.

Selected Periodicals :

Joseph Conrad in Polish eyes, The Atlantic, by Czeslaw Milosz, November, 1957.

Story and Idea in Conrad's The Shadow Line, The Critical Quarterly by Ian Watt, Summer 1960.

Trial by water : Joseph Conrad's The Nigger of the Narcissus, Accent, Spring, 1952, by Vernon Young.

Joseph Conrad : Chance and Recognition, Sewanee Review, Winter, 1945. by Morton Dawen Zabel (LIII, pp. 1-22).

الفصل الثالث

الحياة هالة نورانية فيرچينيا وولف

١٨٨٢ - ١٩٤١

فيرجينيا وولف

١٨٨٢ - ١٩٤١

الحياة هالة نورية

١ - مقدمة :

ترتكز شهرة فيرجينيا وولف على دعامة لا تمت لفن كتابة القصة التقليدي في شيء ، ويمكننا تقييم أعمالها عن طريق قدرتها التي تنحصر في اعتبار القصة وكأنها حالة من الإحساس المستمر الآني و ليس عن طريق قواعد كتابة القصة - فهي لم تكن تحذق فن سرد (الحدود) التي تعتمد اعتماداً كبيراً على رسم الشخصيات والحركة الخارجية . فقصاصها بوجه عام تصوير للحاضر الذي تعيشه شخصياتها وإنعكاس لتلك اللحظات العابرة في حياة الإنسان وتسجيل للحظات النشوة الخاصة . ولم تتخل فيرجينا وولف أبداً عن الهمم اللذيذة التي كان يدفعها إلى الاعتقاد بأن شخصياتها من هذا الصنف من الناس الذي يستجيب لخارجيات النفس والمشاعر . ولأنها لم تعر عالم الواقع المادي من حولها أى اهتمام ، نجد أنها تتغاضى عنه تارة وتشك في قيمته وحقيقته تارة أخرى ، ولهذا تفضل طريق البحث عن سر الحقيقة والسعى وراء هدف يراوغها بدلاً من السعى وراء الحقائق الخارجية الملموسة . وحاولت في معظم إنتاجها الأدبي أن تكشف عن سر تلك الحقيقة الروحية الصوفية التي تكمن خلف ستر من تجارب الحياة وتقول :

« ما الذي تعنيه بكلمة « الحقيقة » ؟ يبدو أن الكلمة تعني شيئاً لا يستقر على حال ، شيئاً لا يمكننا الاعتماد عليه ، شيئاً يمكننا أن نجد الآن في طريق مترب ، وأحياناً في ورقة من جريدة ملقاة في شارع ، وأحياناً في زهرة في

الهمس ، وأحياناً تضيء الطريق لمجموعة من الناس في حجرة ، وأحياناً تضيئ مغزى على قول عابر ، (١) .

والعالم في نظرها عالم صور وعالم أسرار . صور تمر سراعاً ، وأسرار دفينة في نفوس أصحابها وفي الأشياء من حولها — وتعبّر في قصصها عن العالم بهذه الصورة الروحية فيما يشبه الشعر الغنائي أو ما يشبه التراويل التي تنسم بالسمو الصوفي . وتستعين في تبيان هذه الصور بانطباعات تقتنصها تبعاً من حاضر شخوصها وتضيئ عليها رموزاً ملهمة تزيد من إيجاءاتها ومغزائها . وإذا كانت هذه الرؤى لا يمكن الاحتفاظ بها لوقت طويل ، فللفن — كالرسم والتصوير والشعر والقصة — القدرة على حبسها والاستفادة منها ، وإذا كانت هذه اللحظات العابرة ، لحظات النشوة الخاصة ، مهمة في حد ذاتها ، فإن ما يفعله بها الفنان أو الإنسان هو الأهم .

وقد كانت فيرجينيا وولف شاعرة مرهفة الحس ينقصها الدراية بفن كتابة الشعر ولهذا أصابها الإحباط إلى حد ما في كل ما كتبت نثراً . فنحن نجد في أسلوبها النثرى في قصصها خصائص الشعر الغنائي وومضاته وعذوبته ومادته . ولما كان ميدانها ووسيلتها الكلمة المكتوبة بكل ما تحمل من إثارات وإيجاءات سحرية عن طريق اللون وتوافق الانغام فقد اتجهت لكتابة القصة وتحدد بذلك مجالها ، وربما تستطيع القصة في المستقبل أن تستفيد من هذا الأسلوب الشعري وتجمع بين خصائص النثر الفني في القصة والأسلوب الشعري في القصيدة ويحدث التزاوج السعيد بين القصة والقصيدة على غير ما ألفناه في الملاحم ، وقد اقترب القصصى الأيرلندى جيمس جويس من هذا اللون من النثر الشعري في قصتيه « صورة للفنان في شبابه » ،

(١) من محاضرة لها عام ١٩٢٨ — أنظر

Daiches D. : The Present Age, London, 1958, p. 88.

«عوليس» . وإن كانت فيرجينيا وولف قد أهملت الحركة الخارجية والصراع في شخصها فقد نجحت في نقل هذه الحركة إلى داخل العقل نفسه الذي أصبح مسرحاً لتفاعل الأفكار واستقبال الانطباعات الحسية المختلفة التي تنقلها إليه الحواس الخمس ، وتقول في مقال لها عن القصة الحديثة :

« تأمل ذاتك من الداخل وسيبدو لك أن الحياة بعيدة كل البعد عن هذا . إخص لفترة قصيرة عقلاً عادياً في يوم عادي . فالعقل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات ، منها التافه والخيالي والزائل ، ومنها ما ينقش بصلب حاد . وتأتي هذه الانطباعات من جميع الاتجاهات ، سيل مستمر من الذرات التي لا حصر لها ، وعندما تهبط هذه الذرات ، وعندما تتجمع لتعطي معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ في الاهتمام بأشياء لم نكن لنعيرها اهتماماً في الماضي ، وندرك أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك ... ألا ينحصر عمل الأديب في نقل هذه الروح المتغيرة التي لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها ؟ » (١) .

٢ - مبادئها وفنّها القصصى :

وقد ولدت فيرجينيا وولف في ٢٥ يناير عام ١٨٨٢ قبل مولد جيمس جويس بأسبوع واحد (٢ فبراير عام ١٨٨٢) وتوفيت في نفس العام الذي توفي فيه جويس ، عام ١٩٤١ . وكانت سليلة عائلة هريقة في الأدب فكان والدها « سير لزلى ستيفن » أديباً وفيلسوفاً ومعلماً ومحرراً لمجلة « كورنهيل » وجامعاً للرجوع القيم « قاموس السير الوطنية » كما كان متزوجاً من صغرى بنات القصصى الفسكتورى المعروف ثاكرى صاحب « سوق الغرور » . واستمدت فيرجينيا وولف ثقافتها من مكتبة والدها وكان أساتذتها من

(١) Woolf, V. : The Common Reader, London, 1929, p. 189.

أصدقائه من المفكرين والأدباء . وتذكر فرجينيا وولف أنه عندما كانت فتاة صغيرة أعطتها والدها ، وكانت قد انتهت من قراءه مجموعة من الكتب من مكتبته ، الجزئين الخامس والسادس من مجموعة المؤرخ « جيون » ، تدعى وسقوط الأباطورية الرومانية . ولقد أضافت فيرجينيا وولف إلى القصة الإنجليزية ما حصلته من الأدب الكلاسيكي الإنجليزي والفرنسي وأضفت على أسلوب النثر القصصي حساسية فائقة وشاعرية نادرة وأناقة في الأسلوب . وقد قرأت برجسون ومارسيل بروست وجيمس جويس وتعلمت منهم الشيء الكثير وأصبحت أعظم كاتبة للقصة في القرن العشرين ، كما طورت استعمال تيار الوعي في القصة واستغلته استغلالاً رقيقاً بنوع من الحساسية المرفهة .

فمن بروست استعارت فكرتها عن الشخصية السائلة المتغيرة ، وعن النفس التي هي « حركة ، أو عملية ، مستمرة متغيرة من حالة إلى حالة أخرى وأبرزت هذا في فكرتها عن النفس المتعددة . وقرأت « هوايس » لجيمس جويس وكانت تنشر في مسلسلات في عام ١٩١٩ واقتبست منه طريقته في تبسيط وضغط ، الحدوته ، وبسط وتوسيع إدراك الفرد وانطباعاته والتغاضي عن رسم الشخص من الخارج وفكرته عما يجري داخل مسرح العقل من تداعي المعاني والانطباعات التي تجلبها الحواس . واستجابات روحها الشعرية لأسلوبه الثري الذي يزخر بالإيجاءات والرموز ويتميز بالسهولة .

وربما جف خيالها إذا ما حاولت المضي في سبيل ه . ج . ويلز أو بينيت وربما كان طريقهم محفوفاً بالأخطار بالنسبة لعقلية مرفهة كعقليتها ولهذا نبذت اتجاه من أطلقت عليهم « الماديين » فقد كانت الشخصية الخارجية بمثابة غلاف شفاف تستطيع أن تنفذ منه إلى الحقيقة العارية الكامنة في شخصها وتصل إلى أعماقهم وتكتشف أفكارهم ومشاعرهم وانطباعاتهم . وتقول

« إن الحياة هي أهم شيء . ولا شيء سوى الحياة . طريقة اكتشاف حالة الإحساس المستمرة هذه . ، وأصبحت مادتها هي المادة الخام التي تكونها الذرات في وعى شخصها - أفكارهم ، مشاعرهم ، حصيلتهم من الحواس الخمس - تصبغها بألوان خيالها الزاهية وتحولها إلى صور متتابعة عن طريق حساسيتها الشعرية الفائقة ثم تصقلها في كلمات تستطيع بها أن تنقلها إلينا بنفس التتابع وبنفس الحيوية التي سجلتها بها . وهذا هو ما تعلمته من برجسون ومن تفريقه بين الزمان الآلى والزمان الذاتى أو الدوام .

وكانت فيرجينيا وولف تنجّل من المجتمعات وتميل إلى الصمت أحياناً ولهذا كانت تتذبذب بين الحزن تارة والمرح تارة أخرى . ويعزو أحد النقاد هذا التقلب في مزاجها وحيرتها وحزنها إلى وفاة والدتها وكانت فيرجينيا وولف تتعلق بها ، وربما نرى صورتها في شخصية مسز رامزى في قصتها « إلى الفناء » . ويخيل إلينا أنها قد شعرت ، بعد وفاة والدتها ، بأن الحياة قد غدرت بها بما دعاها إلى التريث والحرص في إلتقاء أصدقائها إلا بعد فترة طويلة وعدم التعلق بهم . وتموت اختها الكبرى أثناء ولادة طفلها بعد وفاة والدتها بوقت قصير وخلفت هذه الحادثة أيضاً في نفسها جرحاً غائراً لم تبرا منه وإحساساً أعمق بأن الحياة ما هي إلا خداع . ويموت الوالد في عام ١٩٠٤ ويصبح لأفراد العائلة الأربعة ثروة لا بأس بها ويقومون بشراء منزل في حي « بلومزبرى » وهو حي في مدينة لندن يقطنه مجموعة من الأدباء والفنانين وأصبح لهذه المجموعة فيما بعد اسم معروف في الأدب الإنجليزي الحديث . وتميزت جماعة « بلومزبرى » بالتباعد والتعالى إلى حد ما وكان معظم أفرادها من العقلانيين وأصحاب الأفكار الجديدة والمتكلمين وأصاب فيرجينيا وولف نوع من الإنهيار العصبي في عام ١٩٠٥ وكانت ضعيفة الجسد مرهقة ، وسافرت إلى أوروبا للنقاهة . وهناك راعها جمال اليونان وما لحضارتها القديمة من مغزى وتمسكت من إستعادة صحتها

ولسكنها لم تنعم بها طويلا فقد صدمت مرة ثالثة لوفاة أخيها «توبى» الذى لم يستطع جسده الهزيل أقاوم حمى التيفود التى أصيب بها اليونان .

وعادت فيرجينيا وولف إلى إنجلترا وألقت بنفسها فى دوامة الأعمال الأدبية الكثيرة فكانت تكتب المقالات وتلقى المحاضرات وتناضل فى سبيل حقوق المرأة وبدأت تعمل فى كتابة قصتها الأولى «رحلة إلى الخارج» ، وانتهت من كتابتها فى سبع سنوات . وفى هذه الأثناء أصبح لجامعة «بلومزبرى» كيانها وإن لم تتضح ملامحها كلية . وكان ليتون ستراتش من بين أعضائها ثم انضم إليها روجر فراى الكاتب المسرحى وليونارد وولف (الذى تزوج فيرجينيا وولف عام ١٩١٢) وكلايف بيل ومايارد كينيس وليدى أوتولان موريل وفورستر . وقد تناول كثير من النقاد هذه المدرسة بالدراسة ويكفى أن نقول أنه لولا نشاط فيرجينيا وولف وذكاؤها لما قدر لهذه المدرسة أن يظل اسمها معروفا أو تسجل فى تاريخ الأدب .

وكان للحرب العالمية الأولى أثرها الكبير فى تحطيم صحة فيرجينيا وولف وروحها المعنوية أثناء هذه المجزرة البشرية واضطرت إلى ترك مدينة لندن التى كانت تحبها ورضخت للظروف المحيطة بها واتخذت لنفسها مسكنا فى رثسموند حتى تستطيع ، ولو أنها قريبة من لندن ، أن تتمتع بحجرة هادئة تفكر فيها وتكتب . وحاولت فى هذه العزلة والهدوء أن تخلق جوا متكاملا بوضع القطع المتناثره بعضها بحوار البعض الآخر فى محاولة لاكتشاف معنى الحياة . وتوضح لنا مذكراتها هذه المحاوله أروع توضيح كما أحضرت معها من لندن مطبعة كانت العائلة قد اشترتها وهذه مغامرة جديدة بالتسجيل لأن دار طباعة وهو جارث ، أصبحت ملاذا لأدباء الطليعة وكان طابعها الانتقاء وليس لها سياسة معينة بل كانت تأخذ على عاتقها تشجيع الأدباء المحدثين والمجددين .

وقد نشرت فيرجينيا وولف قصائد للشاعر ت. س. اليوت وكارين

(م ٢ أعلام القصة)

مازفيلد قبل أن يحرزا الشهرة وتدر كتبهم أرباحا على الناشرين . ونشرت مطبعة « هوجارث » ، كذلك قصصاً لفيرجينيا وولف ونجحت فكرة المطبعة واتسعت دائرة اختصاصها وضاق بها المنزل في رتشموند وانتقلت أخيراً إلى لندن ودرت على أصحابها دخلاً متواضعاً ولم تحقق أرباحاً كثيرة في بادئ الأمر . وبالرغم من الكتب الكثيرة التي نشرتها فيرجينيا وولف في حياتها فلم يتسن لها أن تعيش إلا لفترة قصيرة في حالة مالية رغيدة . فقد نشرت « رحلة إلى الخارج » ، في عام ١٩١٥ وبعدها « الليل والنهار » ، في ١٩٢٠ ثم « الاثنين والثلاثاء » ، في ١٩٢١ وهو مجموعة من المقالات : وفي عام ١٩٢٢ نشرت « حجرة يعقوب » ، وفي هذه الكتب لم تخرج إلينا فيرجينيا وولف كما يجب ، فقصتها « رحلة إلى الخارج » ، قصة تقليدية من حيث الحبكة ورسم الشخص ، قصة فتاة ساذجة تدرك العلاقة بين الجنسين وتقع في الحب ولكنها تتوفى بعد إصابتها بالحمى قبل أن تحقق أحلامها . وشخصية الفتاة مرسومة بعناية والفكرة المحورية في القصة تدور حول سر الحياة والموت وتوحي إلينا فيرجينيا وولف بأن السر يكمن في أعماق الوعي .

ولن نستطيع أن ندرك أهمية فرجينيا وولف ككاتبة قصصية إلا بعد « مسز دالواي » ، في عام ١٩٢٣ فيظهر هذه القصة تمكنت فرجينيا وولف من أن تخطو بالقصة الحديثة خطوة جريئة إلى الإمام وتتكلم بصوتها الحقيقي الذي سجل لها الشهرة . وقد جلب لها هذا الكتاب الشهرة التي نرى لها صدى في مذكراتها ، تلك الشهرة التي كانت تتمناها خفية . ومع الشهرة جاءت المشاكل العديدة - ضيوف غير مرغوب فيهم ، خطابات عديدة ، زيارات من وإلى أدباء وغير أدباء ، دعوات لإلقاء المحاضرات أو للعشاء أو للتحكيم أو لحفلات كوكتيل . وأخرجت لنا في ١٩٢٧ « إلى الفنسار » ، وبعدها « أورلاندو » ، ١٩٢٨ بعد صداقتها لفكتوريا ساكفيل - ويست .

وفي السنوات العشر الأخيرة من حياتها أخذت تكتب بحق شديد

كما تبين مذكراتها وكانت تخطط لكتاب جديد حتى ولو لم تفرغ من الكتاب الذى كان بين يديها . وظهرت قصتها « الأمواج » فى عام ١٩٣١ وبعدها « السنين » فى عام ١٩٣٧ ثم « بين الفصول » ١٩٤١ وانهت من هذا الكتاب قبل أن تصطبم الحرب العالمية الثانية إرادتها وتقودها إلى الانتحار غرقاً فى نهر « أوز » القريب من منزلها الرينى .

وفى السنوات الأخيرة لم تسكل عزيمتها أو يقل مجهودها كما نرى فقد كاتحت وزوجها الرقابة ودافعا عن حق النشر حتى عندما كانت الفريسة د . هـ . لورانس . وكانت سنوات حياتها الأخيرة سنوات قاسية أظهرت فيها أمانة فكرية وروحاً عالية فى وجه الكوارث . ولا غرو فى أنها فضلت أن تنساق مع تيار نهر « أوز » كما استجابت فى حياتها لتيار الوعى فى شخوصها بدلا من العيش لمشاهده زوال كل ما كانت تحبه .

* * *

ولو تساءلنا عما تستحق فرجينيا رولف من أجله من تمجيد لقلنا بأنه يرجع إلى ربطها بين التصور الدقيق لمساهمة الشعر والحدق الممتاز فى هذا التصور الابداعى ونقله إلى واقع قصصها . فقد حاولت أن تمزج الشعر بالنثر والقصة بالقصيدة الغنائية . وقصصها تعنى أكثر من مجرد تمكّن من الصياغة اللفظية أو القدرة على التعبير الصحيح عن المقصود ، إنها تعنى أنها تعمل على مستوى إبداعى وتخيلى حقيقى ، فهى تركز كل قواها فى موضوعها وتزوده بأكبر قسط من طاقتها وبأكبر ما يمكن من ثروة عن طريق الإشارة والرمز والتداعى .

ولا تقدم لنا قصصها على أنها أفكار أو تداعى معانى أو تيار سائل من الوعى المستمر بل على أنها تجربة حية . وإنتاجها الأدبى لا يحير العقل ويربك المنطق كإنتاج جيمس جويس بل يثير مشاعر الإنسان جميعها . وبملاشك

فيه أنه يمكننا أن ننظر إلى أعمالها نظرة عقلية ، أو نظره فلسفية ونستنبط مضموناتها العملية ، إلا أن فرجينيا وولف لم تقدم إلينا قصصها على هذا النحو . قصصها تنبثق بدفعة حية قوية من أعماق نفسها وتسيطر علينا كلية ولها تأثير مباشر كتأثير الموسيقى أو اللوحات الزيتية .

ويقول تيرينس هوليداي في مقدمته لقصتها « إلى الفنار » ، « إن هناك تشابه كبير بين طريقة مسز وولف وطريقة أستاذ حديث في الرسم وهو سور Seurat : فيستطيع القارئ أن يقلب صفحات « الأمواج » أو « مسز دالواي » أو « إلى الفنار » ويقرأ عشرات الأسطر كما إتفق في أية صفحة تقريباً . ثم يكتشف جملة ، أو عبارة أو حتى كلمة لها القدرة على تعميق إحساسنا بشخصية أو علاقة أو منظر - فهذه مجرد ضربة فرشاة في حد ذاتها ، ومع ذلك فلها قطعاً صلة محددة واضحة تكشف عن العمل الأدبي كله . » (١)

ويستعمل Seurat تكنيك « التنقيط » ، في الرسم أو ما يسمى Pointillism وطريقته هي استعمال نقط من الألوان الصافية دون خلطها على لوحة الألوان . ولا تظهر الصورة بوضوح إلا عن بعد وبعد تركيز شديد حين تبدأ الألوان في الاختلاط والمزج لتعطى إحساساً بالتوافق والانسجام الذي نراه بالعين . ولهذا يظهر التشابه بين إحدى لوحاته وصفحة من صفحات قصص فرجينيا وولف أو جيمس جويس .

وقد أدركت فرجينيا وولف نقطة الضعف في قدراتها منذ البداية واعتمدت في فنها على التأثير علينا في نطاق محدود دون أن تبدد طاقاتها في الحبكة القصصية أو في الشكل كما تعتمد جويس في « عوليس » ، وهذه الأسباب

(١) V.Woolf: To the Lighthouse, The Modern Library. New York
1937. Introduction. p-xi,

مجتمعة وغيرها نجد أنه بالرغم من عمق نظرتها وراثتها فليس من التجنى إتهامها بأنها محدودة وتذكرنا في هذا المجال بـجين أوستن . والامر لا يقتصر على أن كثيراً من تجاربها لا يمكن مشاركتها فيها وغالباً ماتقع خارج نطاق حياتنا اليومية بل حتى أنه في داخل مجالها الخاص بها فلها اتجاهات وهيول شاعرية صوفية قوية يصعب على الكثير منا تذوقها وتذيقها .

وتشهد قصصها بتجاوبها الكلى لحواسها جميعاً ، وتظهر لذات البصر بوضوح ولكن عينها تلمس بقدر ما تسمع أذننا وتشم أنفها وتلمس يدها ويذوق لسانها . ففي استطاعتها التمتع بوجبة طعام بنفس الشعور والتذوق والخبرة التي تتمتع بها بمنظر طبيعي أو بشروق الشمس أو بعير الأزهار أو بألحان قطعة موسيقية . ولا يسعنا ونحن نقرأ قصصها إلا أن نعترف أننا بين يدي فنان لا يفوته شيء من حوله وأن عقله متيقظ دائماً لاستقبال وتسجيل ماتقدمه له الحواس . ولا يعني ذلك أن الفنان مجرد جهاز تسجيل لحسب فهمته هي « غريلة » هذه الإحساسات وتصفيتها وتنقيتها ليعتصدها منها ما هو حيوي وغني بتضمنياته ، ففرجينيا وراف تلتقي الانطباعات اللازمة لرسم صورتها وتنجح في أن تنقلنا إلى داخل رؤوس شخوصها فنحس معها وهي تأكل وتشرب وتمشي . ونصادق من تصادقها ونطلع على ذكرياتها حتى نرى الشخوص كما ترى الشخوص نفسها . وبدلاً من تتبع سيرة الشخوص تتبعاً زمنياً مسلسلًا نراها تعيش في حاضر مستمر غني بمشاعره . حاضر يجذب الماضي إليه . ولهذا فشخوصها تبدو كأفكار لا كشخوص حية في قصة ، فجوهر الفرد موجود في القصة في سيولة دائمة تتميز بالوحدة في التعدد . وقد تبدو الشخوص كأشباح ولكنها أشباح نألفها وإن كنا لانستطيع الإمساك بها .

٣ - أعمالها :

« هجرة يعقوب » ١٩٢٢

نرى أثر جويس واضحاً في قصتها « حجرة يعقوب » ، في محاولتها الجادة لتطوير تكنيك كتابة القصة . ففي هذه القصة تحاول أن ترسم عن طريق الصور شخصية شاب انجليزي منذ طفولته حتى سن السادسة والعشرين عندما يقتل في الحرب . وتسجل لنا تجاربه في لمحات خاطفة أو في لوحات انطباعية سريعة لاتسلسل فيها ولا استمرار ، ولكنها شذرات وأشتات من أفكاره وانطباعاته بطريقة سينمائية تظهر فيها الصورة أو اللقطة ، لبرهة ثم تختفي رويداً رويداً لتحل محلها لقطة أخرى . والرابط الوحيد بين هذه الصور هو فرجينيا وولف ذاتها التي تتحكم في حركة المد والجزر هذه أو حركة القبض والبسط . وأحياناً تزول الصورة بسرعة قبل أن نتأملها ويصبح من العسير علينا أن ندرك ملامحها قبل أن تنتقل إلى صورة أخرى . ويمكن تلخيص القصة - ولايسعنا إلا التلخيص في مجال ضيق كهذا - في مرحلة الطفولة ثم أيام دراسة بطل القصة في كبردج والسيدات اللاتي يحببنه ثم حبه لفوريندا التي لم تكن مخصصة له وخيبة الأمل التي تحول مدينة لندن إلى كابوس مزعج تبدو فيه البلابل وكأنها صقور جارحة ثم موته الفجائي في الحرب .

ويدخل القارئ في النهاية فقط إلى حجرة يعقوب ويتأمل مخلفات صاحبها الذي قتل في الحرب ، ويسمع والدته تسأل : « ماذا سأفعل بأحديته البالية ؟ » ويخيل إلى القارئ أن القصة تبدأ من هذه النقطة وأن فرجينيا وولف قد رجعت إلى الماضي لتقص علينا حياته في مناظر حتى نصل إلى نقطة البداية . ونتابع حياته وكأننا فتحنا (ألبوم) صور العائلة ووجدنا

أن الحياة قد دبت فيها أو كأننا نشاهد شريطاً تلفزيونياً نحتفظ فيه بالصوت والصوت .

ويمكننا العثور على يعقوب في البيئة التي عاش فيها وفي الأماكن التي زارها أو في الأشخاص الذين أحتك بهم . وهذه إحدى وسائل فيرجينيا وولف في رسم شخصياتها ، فربما لاتعير البطل أهمية قصوى - وهذا ما نراه في هذه القصة - ولكنها تدرس أثره في الآخرين . وكل منظر من مناظر القصة منظر حي ، ولكن لم تستطع فيرجينيا وولف أن تسيطر على قلمها سيطرة تامة في هذه القصة ، فلا تساعدنا المناظر كلها على تفهم البطل وكثير منها يهتم بشخص ليس لها علاقة بالبطل في تلك اللحظة ولا يلتقون به بعد ذلك .

ولكن فيرجينيا وولف نجحت في محاولتها الأولى في نقل تلك الروح المتغيرة للحياة من حولها واستطاعت أن تسجل حركات المد والجزر لافى نفس يعقوب فقط بل في نفوس من كانوا حوله . وصفحات الكتاب مملوءة بالفرح بالحياة المتغيرة وبالألوان المتعددة لسرها ويبقى هذا الشعور مع القارئ حتى بعد مغادرته لجزيرة يعقوب التي تنطق محتوياتها بقصة إنسان عاش فيها لفترة من الزمن ولن يعود إليها ثانية .

وتشبه حين فيرجينيا وولف في هذه القصة وغيرها عين الكاميرا التي تعتبر مسؤولة عن هذا التغير المفاجيء من منظر إلى آخر . وطريقها هنا تشبه إلى حد ما طريقة التسكيبين في إبراز العلاقات بين تجربة وأخرى ، أو بين منظر وآخر بوضعهم الواحد بجوار الآخر ، ومغزى القصة يمكن تلخيصه في أن الزمان والموت والاحباط يلقون بظلالهم السوداء على أحلام الشباب الزاهية ، وتطفئ الحياثة نار الحب المشتعلة وتترك الإنسان خلفها رمادا وحطاما وترابا . وفي هذه اللوحة الزيتية أو في هذا الفيلم تستمر

فيرجينيا وولف في البحث عن سر الحياة وعن معنى التجربة الإنسانية ،
ولكن السر يظل سرّاً .

مسز دالواي ١٩٢٣ :

تعتبر « مسز دالواي » بداية أسلوب فيرجينيا وولف في كتابه القصة ،
وتشبه « مسز دالواي » إلى حد ما قصة « هوليس » لجيمس جويس ،
« فمسز دالواي » تستغرق يوماً واحداً قصة « هوليس » وتدور حوادثها
في يوم من أيام شهر يونيو كعوليس أيضاً . ومعظم الحوادث والأفكار
والخواطر التي تسجلها فيرجينيا وولف ، وكما يفعل جويس في (هوليس) ،
تعتبر تافهة إلى حد ما . وإذا غاب عن القارئ نسج القصة فستبدو وكأنها
شطحات مجنون أو أشتات من أفكار مفككة لا رابط بينها .

والشخصية المراد رسمها ولخصها وتسجيل خواطرها هي مسز دالواي ،
ونعرف كل ما يحدث لها في هذا اليوم — ما تراه وتشمه وتسمعه وتفكر
فيه وتحس به وتتذكره وتسجل لنا فيرجينيا وولف كل انطباعاتها دقيقة
بدقيقة على طريقة دوروثي ريتشاردسون بالاستعانة بتكنيك جيمس
جويس . ومسز دالواي في الخمسين من عمرها ومتزوجة من أحد أعضاء
البرلمان الإنجليزي ولها ابنة عمرها ١٧ عاماً . وتقيم مسز دالواي في مساء
ذلك اليوم حفلاً بمناسبة عيد ميلادها ولذلك نراها تستعد لهذا الاستقبال
منذ الصباح ، فتخرج لشراء الأزهار وتتسكك مع الخدم وتعطيهم إرشاداتها
للترتيبات النهائية وتسلي لبضع دقائق صديقاً لها كان قد عاد من الهند وتمليك
بعض الملابس كما تفكر طول الوقت في مشكلة الوجود والحياة والموت .
ويبدو على مسز دالواي الثبات والاتزان ، ولكنها في داخل قرارة نفسها
حزينة تنحسر على الأشياء الكثيرة التي لم تستطع أن تحققها كل هذه
السنوات . وهذا اليوم في حياتها ، وهو جسم القصة ذاتها ومادتها الخام ،

وتعبر عنه فيرجينيا وولف في مونولوج داخلي طويل هو نهر البواعث وتيار وعيها الذي يتدفق بهدوء ولا يبالي بالزمن بينما تقطعه من آن لآخر دقائق ساعة ييج بن وهي تعلن ساعات اليوم وتشير إلى التقابل بين الزمان السيكولوجي والزمان الميكانيكي .

ولا تهتم فيرجينيا وولف بما يحدث يوميا عادة ولكن ما يهمها هو ما يحدث داخل رأس الفرد نفسه في يوم معين وتقول في مقال لها عن القصة الحديثة : « إن الحياة ليست سلسلة من المصاييح في ترتيب منظم ، إن الحياة هالة مضئنة ، غلاف شبه شفاف يحيط بنا منذ بدء الوعي حتى النهاية » . وتصبح مهمة القصص هي عرض هذه الهالة المنيرة السريعة الزوال : خضوع الحركات والتصرفات الظاهرة للأفكار الخاصة والشعور الذي يسيل من تيار الحياة المتغير في النفس البشرية . وإذا ما استطاع القصص أن يمسك بهذا الخيط فعناه تعميم هذا الوصف ليوم في حياة دالواي مثلا لكي يصبح أي يوم في حياتها أو حياة أي شخص في أي بقعة من بقاع العالم ، وينتج عن هذا شعور عميق بأن الفرد ما هو إلا جزء من تيار الوجود نفسه الذي يتحرك ويتغير باستمرار . ومعناه أيضاً أنه إذا ما ألقي الفرد بنفسه في هذا التيار المتغير فلن يصبح فرداً مميزاً بل سيغمره هذا التيار ويشده معه ليصبح جوهره جزءاً من آخرين وينساب مع تيار الإنسانية كلها .

وكيف استطاعت فيرجينيا وولف أن تحقق هذا التكنيك في قصصها ؟ أولاً : باستغلال تيار الوعي ، وأرل من تكلم عن تيار الوعي هو وليام جيمس صاحب المذهب التجريبي (براجماتيزم) ، ففي كتابه « أسس علم النفس » وفي المجلد الأول في الفصل الذي يعالج فيه « تيار الفكر » يقول أنه وجد بعد دراسة العقل والأفكار الذاتية تغيراً مستمراً ومكاناً يزخر بالتعدد في الأشياء والعلاقات . وقد حاول العلم كما يقول ، أن يختزل الحياة المعقدة ويختصرها إلى البساطة باعتبار الوعي ذاته شيئاً منظماً منطقياً . ولكن إذا

نظرنا إلى داخل نفوسنا لوجدنا عن طريق الإستبطان أن الوعي ما هو إلا « تيار مستمر » . . . « نهر أو تيار » ، وهي التشبيهات التي يمكن بها وصف هذا الوعي ، ويقول « دعونا نطلق عليه من الآن فصاعدا تيار الفكر أو تيار الوعي أو تيار الحياة الذاتية . » ، وبعد أن زود القصاصين بمجال يستطيعون أن يطفئوا فيه ويسيلوا معه استطرد يحدثهم على المشاكل التي قد تلتج عن هذه الفلسفة وأهمها مشكلة الذات . ويقول أن شخصيتنا ليس لها نفس واحدة كما يظن القصاصون أو العلماء ، بل تتكون من عدة نفوس ، أو بالأحرى ، من مجموعة متغيرة سائلة من النفوس دون حدود مرسومة .

وفي نفس الوقت ثار برجسون على التجريد الميكانيكي ونادى بالحدس أو التعاطف الذهني وقال أن الحقيقة تكمن في « المتغير الذي لا يمكن تقسيمه » ، في الوعي ذاته . وهذا الاستمرار نوع من « الآنية » التي تجعلها الذاكرة آنية مستمرة ، أو كما تقول جرترود شتين ، « حاضر يبدأ من جديد دائماً » . والمشكلة في العلم أو المنطق أو الساعات هو محاولتها إخضاع هذا السيل الجارف المستمر المتغير من الحقيقة إلى إدراك معين أو فكرة معينة .

ولعل هنري برجسون قد عبر أصدق تعبير عن فلسفة ويليام جيمس حين قال . « إن الواقع — كما يراه جيمس — كثرة وفيضانا من الأشياء . أن الفرق بين هذا الواقع والواقع الذي يبنيه الفلاسفة كالذي بين الحياة التي نعيشها كل يوم ، والحياة التي يعرضها علينا الممثلون في رواية مسرحية ، حيث لا يقول أحدهم شيئاً سوى ما يجب عليه أن يقول ، ولا يفعل سوى ما ينبغي أن يفعل ، وحيث توجد فصول ومناظر مقسمة ، وللفضل بداية ووسط ونهاية . أما في الحياة فلن نجد من هذا شيئاً : نجد حشداً من الكلام وقد تؤدي مجموعة من الحركات والإرشادات لا جدوى منها . ليس هناك شيء يمر كاملاً ، حلواً ، كما نريد ، كما أنه لا توجد خاتمة مرضية نقف عندها

ولا حركة أو إشارة جد حاسمة . تلك هي الحياة الإنسانية . وهي الواقع عند جيمس .

ونضيف وعند فيرجينيا وولف أيضاً . ويقول جيمس ويرجسون أن القصاصين الذين يطبقون المنطق والعلم على شخصهم قد شوهوا الحياة الحقيقة وبسطوها ، فقد حاولوا أن يصبغوا الشخص في قصصهم بصبغات معينة ويضعون عليها بطاقات فتصبح جامدة ، ولهذا يضعونها في إطارات معينة وتبقى حبيسة يرسمون حولها خطوطاً ودوائر لا تحيد عنها ويحدون من أفكارها ويسيطرون عليها . ونصح برجسون القصاصين بأن يدخلوا إلى نفوس شخصهم عن طريق الحـدس ويحاولوا أن يتغاضوا عن دقائق الساعة وعقاربها والزمان الميكانيكي والمنطق وكل ما اتفق عليه في رسم الشخص ، ونصحهم بأن ينسابوا مع تيار الوعي .

وإذا نظرنا إلى الشخص في القصة الحديثة وفي قصص فيرجينيا وولف خاصة ، لوجدنا أن تلك الشخص ينعصها الرسم الدقيق الذي اعتدنا عليه في قصص ديكنز وثاكري ولوجدنا أنه لا ترابط بين الشخص وما يجري حولها ، فنفسهم متعددة وغالباً ما تحير تصرفاتهم العقل وتربك المنطق .

وينقلنا هذا العرض السريع لتيار الوعي إلى مذهب فني آخر وهو الانطباعية في النثر القصصي وفي الرسم ، ففي الرسم يستعمل الفنان نقطاً من الألوان الصافية دون أن يخلطها على لوحة الألوان ولا تظهر للصورة بوضوح إلا عن بعد وبعد تركيز شديد عندما تبدأ الألوان في الاختلاط بعضها ببعض وتمتزج لتعطى إحساساً بالتوافق والانسجام ، ويقابل هذه النقط الزاهية في القصة التجارب المختلفة التي تمصها الحواس وأشتات الأفكار والمناظر المختلفة المتغيرة . ويصبح القصاص كالفنان يطل من نافذة في رأس الشخصية ويرصد ما يدور داخل هذا الإطار .

وتعتقد فيرجينيا وولف أن حقيقة الشخص توجد فيه في مكان ما ،

وأن عمل الأديب هو اكتشاف هذا الجوهر المستتر . ولا يمكن إعطاء صورة عن هذا الجوهر عن طريق رصد ودراسة أفعال الشخص الخارجية وحركاته حتى ولو سجلناها كلها وأخذنا في اعتبارنا كل ما يحدث . . ولكن يمكننا الوصول إلى الجوهر عن طريق البصيرة أو الحدس وبهذا يمكننا الاندماج في تيار أفكاره الحى الذى يجرى في وجدانه .

وقد استطاعت فيرجينيا وواف أن تقترب من هذا التيار الواعى وتسجله وتسيطر عليه في « مسز دالوى » ، واستطاعت أن ترصد العقل في حالة التغير المستمر هذه وتمسك بالخيط من أوله وتبدأ في عملية الغزل وتتحرك مع « المسكوك » بين اللحمه والسده حتى يتم لها نسج القصة كلها . وتبدأ بطرف الخيط في « مسز دالواى » في أول جملة من القصة :

« قالت مسز دالواى أنها ستشتري الأزهار بنفسها .

فقد حددت للوسى عملها بدقة . ستزعم الأبواب من محاورها . كان رجال « رمبلاير » سيحضرون . وبعد ذلك ، دار بخلد كلاريسا دالواى ، ياله من صباح — منعش وكأنه طلع لأطفال على شاطئ البحر .

ياله من مرح ! ياله من وثبة ! هكذا كان الأمر يبدو لها دائماً عندما كانت تفتح النافذة ، ولها صرير من محاورها ، وكانت تسمعه الآن ، وتقذف في « بورتون » ، إلى الهواء الطلق . كان الهواء منعشاً ، والهدوء تاماً في الصباح الباكر ، أهدأ من هذا بالطبع . كخفقة من موجة ، قبلة موجة ، بارداً وحاداً ومع ذلك (بالنسبة لفتاة سنها ثمانية عشر ربيعاً في ذلك الوقت) مهيّب ، كانت تشعر بهذا ، وهى تقف هناك عند النافذة المفتوحة ، إن شيئاً فظيلاً كان على وشك الوقوع ، كانت تنظر إلى الورود ، إلى الأشجار والدخان يتلوى بعيداً عنها والغربان تعلو ، وتهبط ، كانت تقف وتنظر إلى أن قال « بيتر والش » : « تتأملين وسط الخضروات » — هل هذا ما قاله ؟ — « إنى أفضل الرجال على القرنبيط » — هل هذا ما قاله ؟ لا بد أنه قال هذا

في صباح يوم على الإفطار وكانت قد خرجت إلى الشرفة — بيتر والش .
سيغود من الهند في يوم ما ، يونيو أو يوليو ، لقدنست أيهما ، لأن خطاباته
كانت مملّة ، كانت أقواله هي التي تذكرها ، عينيه ، مطوانه ، إبتسامته ، حدة
طبعه ، وعندما يزول أثر ملايين الأشياء — إن الأمر غريب حقاً —
عبارات قليلة مثل هذه عن الكرب .

« وتصلبت قليلاً عند آخر الرصيف . تنتظر مرور عربة « دارتنول » ،
امرأة جذابة ، كان هذا اعتقاد « سكروب بورفيس » (كان يعرفها كما يعرف
الإنسان جيرانه في وستمنستر) . بها مسحة من طائر — أبو زريق ، أزرق —
أخضر . خفيفة ، مرحة ، ولو أنها فوق الخمسين ، ولونها شاحب منذ
مرضا . كانت تحط هناك ، لن تراه تريد العبور ، تقف منتصبه .

ويظهر التكنيك السينمائي في هذه الصفحة الافتتاحية لمسردالوى
بوضوح وكذلك تيار الوعى . فترى كلاريسا تفكر في شراء أزهار للحفلة
وفي العمل الذي طلبت من لومى ابنتها أن تقوم به ثم فجأة تفكر في اللحظة
الحاضرة وتعلق على صفاء الجو في هذا الصباح وينقلها إحساسها بهذا الصباح
المنعش إلى الماضي البعيد وإلى مكان آخر وتجتر ذكريات مضي عليها أكثر
من عشرين عاماً ، تلك الأيام الجميلة التي قضتها في « بورتون » . وتستمر في
العيش في الماضي وتتذكر ما كان يقوله بيتر والش ويقابل هذا التكنيك
اللقطة القريبة في السينما . ويتبع هذا تخيلها لزيارة بيتر والش لمدينة لندن .
وتقف عند آخر الرصيف تنتظر مرور عربة « دارتنول » . وهنا ترك وعى
كلاريسا دالوى لبضعة أسطر وندخل وعى شخص آخر يراقبها وهي تنتظر
العبور وهو (سكروب بيرفيس) جارها في حى وستمنستر . ثم نعود إلى
تيار وعيها بعد أن نعرف من جارها أن سنّها يزيد على الخمسين عاماً وأنها
كانت مريضة .

وتيار الوعى في قصصها أقل تعقيداً منه في قصص جيمس جويس ويتميز

أسلوبها بالشاعرية والموسقة . ولا تحاول فيرجينيا وولف أن ترصد أو تسجل أفكار شخصها كل على حدة وتعطى كل واحد منها طابعاً مميزاً ، ولكننا نلاحظ أن كل شخصها تتكلم بلسانها وتفكر بعقليتها وبوعيا وبمنطقها وهنا يظهر ضعفها ، وتصبح شخصها مملّة أحياناً نظراً لتشابهها الذي يقضى على المتعة في التنوع . ومن الأمور المملة أيضاً عدم تقسيمها القصة إلى أبواب وفصول ولا تظهر فواصل مميزة في السرد من بدايته إلى نهايته وكأن تيار الوعي خيط طويل جداً أوله أول كلمة في القصة وآخره آخر كلمة فيها . وفي القصة أسلوب واحد وطريقة عرض واحدة دون أى تغيير في الأسلوب ، وهذا التكنيك يفرض على القصة إيقاعاً منظماً . حتى أن الانتقال من تيار وعي شخص إلى آخر يصبح من الأمور الصعب اكتشافها . وإذا قارنا « مسز دالواي » بقصة « عوليس » لجيمس جويس لوجدنا أن تيار وعي ستيفن يختلف اختلافاً كلياً عن تيار وعي مستر بلوم أو مسز بلوم . فشخصية كل فرد في « عوليس » يميزها تيار وعيها وطابع تفكير الفرد ومفرداته . أما في « مسز دالواي » فنرى أن النثر الذي تعبّر به الشخص عن أنفسها هو نفس النثر الذي تستعمله فيرجينيا وولف .

ومن مميزات أسلوب فيرجينيا وولف في كتابة القصة قدرتها على إبراز الشخصية وإضافة أبعاد جديدة لها بالرغم من كونها تعيش في الحاضر . فتيار الوعي إلى الأمام وإلى الخلف ، إلى الماضي وإلى المستقبل ومنهما إلى الحاضر ، يمكنها من تغطية مساحة كبيرة من حياة الفرد في بضع دقائق أو بضع ساعات . وهذا لا يعمق إحساسنا بالشخصية فحسب بل يضيف إلى قصصها أبعاداً فلسفية . وليس هناك شيء جديد في هذه الطريقة التي تنقلنا إلى الماضي أو المستقبل أو ما يطلق عليه في التكنيك السينمائي باللقطة القريبة أو البعيدة أو الارتداد ولكن ما يجب علينا أن نقدره هو قدرتها على تناول مشكلة الزمان وسرعة الانتقال بنا من وقت إلى آخر ومن مكان إلى

آخر هذه السهولة المتناهية حتى أننا لا نشعر ونحن نقرأ لها أننا قد انتقلنا إلى الخلف عشرات السنين .

ويؤثر الزمان تأثيراً عظيماً في حياة شخصها وتظهر قدرتها عندما تقارن بين الزمن الميكانيكي والزمن الذاتي . والزمن الميكانيكي زمن قاس لا يمكن إطالته أو تقصيره أو استعادته ، أما الزمان الذاتي فيمكن بسطه وإيجازه واستعادته في الوعي عن طريق الذاكرة . وعندما تضع فرجينيا وولف في « مسرد الواي » الزمان الميكانيكي بجوار الزمان السيكلولوجي تظهر لنا المفارقات العجيبة . فقد تسيل الأفكار وتملأ ثلاثين صفحة من القصة في مدى ربع ساعة حسب دقائق ساعة بيچ بن وربما نقرأ صفتين أو ثلاث في مدى ساعة ونصف ، ويسيطر الزمان الميكانيكي على الشخص المهم في القصة أمثال كلاريسا دالواي وبيتر واثس وسيتيموس سميت بينما يستحوذ الزمان الذاتي الذي يسمو فوق الزمان الميكانيكي ويتعدى التسلسل التاريخي على كيانه . وزمن الساعة في القصة زمن محايد ، غير ذاتي ، لا يمكن استعادته أو التحكم فيه وتقول : « كانت ساعة بيچ بن على وشك أن تدق ، التحذير أولاً ، منغم ، ثم الساعة ، لاستعداد » :

ويؤثر الزمان الميكانيكي بشكل عام على كل الشخص التي لها كيان جسدي . وتستعير فيرجينيا وولف من التكنيك السينمائي فكرة المونتاج المكاني لكي تثبت شخصها في لحظة من لحظات وجودهم في وقت واحد وهم يقومون بأعمال مختلفة كما في هذه الفقرة :

« كانت الساعة الثانية عشرة بالضبط ، الثانية عشر بتوقيت بيچ بن ، وكانت دقائقها تسبح فوق الجزء الشمالي من لندن ، تختلط بدقائق ساعات أخرى ، وتختلط بطريقة أثيرية دقيقة بالسحب وأعمدة من الدخان ، ثم تلاشت هناك إلى أعلى بين طيور النورس - دقت الساعة الثانية عشرة عندما وضعت كلاريسا دالواي فستانها الأخضر على السرير ، ومشيت عائلة واربن سميت في

شارع هارلى . كانت الساعة الثانية عشر هى ميعاد لقائهم . وربما ، ظننت ريزيا ، أن هذا المنزل هو منزل سير وليام برادشو الذى أمامه السيارة الرمادية ، وتلاشت الدوائر القائمة فى الهواء .

فشخص القصة المبعثرة فى أنحاء مدينة لندن وفى شوارعها تربطها مناظر مشتركة يشاهدونها من أماكن مختلفة فى نفس الوقت ، فالطائرة التى ترسم إعلانات بالدخان فى الهواء عن نوع من الحلوى تشاهدها مسز كويكس ومسز بليتشلى ويشاهدها مستر « بولى » من مكان واحد ، ثم تشاهدها عائلة سبتيروس وأرين سميت من مكان آخر ، وتحلق الطائرة كذلك فوق بيترو والش وهو يسير فى الطريق ، وتطلق فيرجينيا وولف على الطائرة كلمة ، التركيز ، أو البؤرة .

« وانطلقت الطائرة بعيداً بعيداً إلى أن أصبحت شرارة لامعة ، غاية ، تركيز ، رمز . . . لروح الإنسان ، لتضميمه . . . على الخروج من جسده ، بعيداً عن منزله ، عن طريق الفكر ، أينشتين ، التأمل ، الرياضيات ، نظرية « منديل » - وانطلقت الطائرة بعيداً ، . وهذه الطريقة تمكن فيرجينيا وولف من خلق عالم صغير تشترك فيه الشخصوس كلها على مسرحها الصغير فى الاستماع إلى نفس الشيء ومشاهدته . وتمكنها هذه الطريقة من دراسة الترابط والوحدة فى شخصوسها عن طريق إبراز تجاوبهم المشترك المتزامن مع شيء واحد . وبهذا يصبح اليوم رمزا لكل الأيام والمكان رمزا لكل الأماكن ومجموعة الشخصوس رمزا للبشرية . ويتضح نسيج القصة إذا تأملنا الخطوط الطولية والعرضية التى يمثلها تقاطع سير الشخصوس أو تلاقيها فى مدينة لندن وتفاعلهم وردود أفعالهم بما يوحى إلينا بالترابط والوحدة .

وما هو الدرس الذى تريد فيرجينيا وولف أن تلقيه علينا ، إذا كان هناك درس؟ فليس لدينا إشارات إلى الناحية السياسية أو الاجتماعية، وليس

هناك رسالة ، وربما أرادت فيرجينيا وولف أن تلح لنا بها في عبارة ثمر بخاطر بيتر والش حين تقول :

« وربما ما كان يعوضه عن كبر سنه ، أخذ بيتر والش يفكر ، وهو يخرج من ريجينت بارك ، ممسكا بقبعته في يده ، هو هذا : إن العواطف تظل قوية كما كانت دائماً ، ولكن الإنسان قد اكتسب - في النهاية - القوة التي تضيف طعماً رائعاً للحياة ، - القدرة على الإمساك بالتجربة ، وتمنعها ، ببطء ، في النور ، .

والتجربة التي تمسك بها فيرجينيا وولف لتقلبها في يدها وتمنعها هي حقيقة الحياة والموت ، أو باختصار ، مغزى تيار الوعي ذاته الذي يحملنا على صفحته منذ ولادتنا حتى الموت . وظهور صور الأمواج والأنهار في قصصها يؤكد هذا التفسير وتقول في مسز دالواي على لسان بيتر والش :

« وهذه هي الحقيقة عن روحنا ، كان يفكر ، ذاتنا ، التي تسكن ، كالسمكة ، بحوراً عميقة ، تروح وتبجى . وسط الغموض تغزل طريقها بين سيقان أعشاب ضخمة ، فوق أماكن تضوى فيها أشعة الشمس ، وتغوص إلى أسفل وأسفل حتى تصل إلى ظلام ، بارد ، عميق ، غامض ، وفجأة تنطلق إلى السطح وتلهو فوق الأمواج التي تداعبها الريح ، .

ولا عجب إذن في أن تكتب فيرجينيا وولف فيما بعد عن « الأمواج » في قصة مستقلة . ولا نستطيع أن نجد فقرة أو جملة نحدد بها موقف مسز دالواي من الحياة والموت بشكل قاطع ، وصفحات القصة تزخر بالرؤى التي تثير لشخصها ولنا الطريق لثوان ثم يخبر ضوءها ثانية ولكنها كافية لأن تشير إلى تدفق الحياة التلقائي . وتسيطر مسز دالواي على مسرح القصة وتصبح بمثابة بؤرة تلتقي وتتجمع فيها مشاعر الشخصيات الأخرى وأحاسيسهم حتى الخدم . ويؤمن زوجها ريتشارد بأنه سعيد الحظ بزواجه منها ، حتى خطيبها القديم بيتر والش لا زال قلبه مملوء بنفس الحب العميق (م ٨ أعلام القصة)

لها ، فكل الشخص تخب مسر دالواى ، فهى بؤرة من النور ومركز للجذب ولو أنها متجرفة إلى حد ما وباردة وعلاقاتها سطحية مع الآخرين ، ولكن بالرغم من كل هذه المتناقضات فى شخصيتها فهى تهتم بالجميع فى قرارة نفسها وتهتم بمشكلة التوصل والعلاقات دون أن تستطيع هى أن تحقق هذه الروابط والعلاقات .

« . . . وماذا كان يعنى الأمر بالنسبة لها ، هذا الشيء الذى كانت تسميه الحياة ؟ آه ، إن الأمر كان غريباً . كان فلان هنا فى كنسنجتون ، وشخص ما هناك فى دبايزواتر ، ولنقل شخص آخر فى « مايفير » . وكانت دائماً تشعر بوجودهم ، وكانت تحس أن الأمر كله ضياع ، يا للخسارة ، وشعرت لو كان فى الإمكان جمع شملهم ، وفعلت هذا . وكان هذا عرضاً ، لجمع الشمل ، للخلق ، ولكن لمن ؟ » .

وتتحرك القصة بأفكارها وحوادثها البسيطة حتى تصل إلى ذروتها فى الحفلة النهائية وتتلاقى الخيوط الرفيعة وتتقابل الشخصيات الرئيسية فى زمان ومكان واحد . ومن بين الضيوف يدخل سير وليام برادشو لى يعنى على العلاقة الروحية بين عائلة مسر دالواى وبين عائلة سبتيموس وارين سميت - تلك العلاقة التى ظلت حتى الآن مجرد توافق فى الأفكار والمشارب والخيال - نوعاً من الواقعية . والشخص الوحيد الذى لم يحضر الحفل هو سبتيموس الذى اتحر ويمثل فى القصة جدولاً صغيراً من تيار وعى كلاريسا دالواى . وكان سبتيموس هو الوحيد الذى كان فى استطاعته التعبير عن الرسالة السامية التى تحاول مسر دالواى أن تعبر عنها وهى حب الإنسانية . وكان سبتيموس جندياً أصيب بصدمة أثناء الحرب ولكنه كان يكتم سرّاً دفيناً فى صدره ، ودفعه هولمز وبرادشو دفعاً إلى الانتحار بعد أن حاول أن يلقياً به فى مستشفى للجانين لأنهما فشلا فى العطف عليه . وترمز فيرجينيا وولف إلى من قاموا بتعطيمه بالطبيعة البشرية ، وبالعقلية

العملية المنطقية . وبالرغم من تغييه عن الحفل فلا زالت روحه ترفرف فوقهم لأنه يمثل « الهى » عند كلاريسا دالواى أو النفس الطاهرة الصافية أو الجانب الحدسى المنعزل المعذب فى شخصيتها . وتشير مسز دالواى إلى هذه النفس بقولها :

« ولكننا كانت تقول ، وهى جالسة فى الأوتوييس المتوجه إلى شارع شافزبرى أنها تشعر وكأنها فى كل مكان ، ليس « هنا ، هنا وهنا » ، وباست ظهر المقعد ، ولكن فى كل مكان ، ولوحت بيدها وهى فى طريقها فى شارع شافزبرى ، لقد كانت كل ذلك . ولذلك إذا أردنا أن نعرفها ، أو نعرف أى شخص آخر ، فلا بد لنا من البحث عن كل الناس الذين كانوا يكلمونهم ، حتى الأماكن ، كانت تربطها روابط غريبة بأشخاص لم تتكلم معهم إطلاقاً ، سيدة ما فى الشارع ، رجل خلف طاولة للبيع ... وكانت تعتقد أنه إذا كان ما يظهر منا ، ذلك الجزء الذى يظهر منا ، يمكن مقارنته ولو للحظة بالذات الأخرى ، التى لا نراها ، والتى تنتشر فى دائرة كبيرة ، فهذه الذات التى لا تُرى ربما تحيا ، ويمكن اكتشافها متعلقة بهذا الشخص أو ذاك ، وربما ظلت نهم فى أماكن معينة بعد الموت ... ربما - ربما . »

ويظل الاتصال أكثر من مجرد تقابل أو تلاقى فى حفلة . ويظل الفرد فى حياته سجين فرديته ، وفى الموت تقول فيرجينيا وولف :

« الموت تحيد . كان الموت محاولة للاتصال ، والناس تشعر باستحالة الوصول إلى المركز الذى كان ، من الناحية الصوفية ، يراوغهم . فى التقارب انعزال . وتندوى النشوة ، ويصبح الإنسان وحيداً . لقد كان فى الموت عناق ، . »

وتعدنا فيرجينيا وولف لتقبل فكرة التحار سبتييموس وارين تيميث فى الصفحات العشر الأولى من القصة ، فنجد سطرين من مرثية لشكسبير

في إحدى مسرحياته^(١). وتقرأ مسز دالواى هذين السطرين في كتاب
مفتوح في نافذة إحدى المحلات وهي في طريقها لشراء أزهار لحفلتها :
لا تخف بعد الآن من الشمس وحرارتها القاسية
ولا من ثورة رياح الشتاء العاتية^(١)

وتوحى هذه الأسطر بموت سبتيموس في النهاية وبانشغالها بفكرة
الحياة والموت وتساعد على ربط شخصيتها بشخصية سبتيموس ، الذي يعتبر
بديلها . فنجد سبتيموس جالسا على أريكة في منزله شارد الدهن يفكر :
« لقد فاضت كل قوة بكنوزها في رأسه وكانت يده هناك تستند على
ظهر الأريكة كما رأها تستند عندما كان يسبح ، طافيا ، فوق الأمواج ، بينما
كان يسمع نباح الكلاب بعيداً على الشاطئ ، كانت تنبح بعيداً عنه . لا تخف
بعد الآن ، هكذا يقول القلب في الجسد ؛ لا تخف بعد الآن (١٥٤) » .

وفي مقدمة قصتها تقول فيرجينيا وولف أنها كانت تريد أن يكون
الانتحار من نصيب مسز دالواى ولكنها عدلت عن رأيها . ولكن عندما
تعلم مسز دالواى بموت سبتيموس في نهاية القصة تشعر بطريق خفي بالصلة
التي تربطها به ، فقد كان « يكملها » ، وتفكر في كيفية انتحاره وموته بنوع
من اللذة . لقد تأثرت فيرجينيا وولف في هذه القصة إلى حد ما بنظريات
فرويد عن الرغبة في الموت ، فقد نشرت له « فيما وراء مبدأ اللذة » وفيه
عرض لفكرته عن الرغبة في الموت ، قبل أن تبدأ في كتابه « مسز دالواى » .

إلى الغناء ١٩٢٧

« ما معنى الحيساسة ؟ » كانت ليلي بريسكو ، تتساءل وهي تتأمل لوحثها
الزيتية التي لم تنتهى منها في « إلى الغنار » ، وهذا هو السؤال الذي رددته

فيرجينيا وولف في « مسز دالواى » وتعود في « إلى الفئار » إلى نفس السؤال ونفس الحيرة في محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية. وقطعة الحياة التي تتأملها فيرجينيا وولف في الضوء في قصتها « إلى الفئار » وتختارها للتحليل الدقيق ليست قطعة كبيرة فقد حددتها لنا فيرجينيا وولف منذ البداية . فقد وضعت شخوصها تحت مجهر قوى وسلطت عليها أنوارها حتى لتبدو القصة كلها وكأنها لوحة دقيقة الصنع وتقع القصة هذه المرة في ثلاثة أجزاء رئيسية لأسمائها أبعادها مغزى - « النافذة » ، ولا يخفى التشابه بين النافذة واللوحة الزيتية بإطارها و « الزمان يمضى » والجزء الأخير « الفئار » . وفي « النافذة » نعلم عندما نطل مع فيرجينيا وولف على عقل مسز رامزاي أن العائلة تنوى القيام برحلة إلى الفئار من أجل الصغير جيمس بالرغم من تحذير الوالد بأن الجو لن يكون مواتياً لمثل هذه الرحلة . ولا تم الرحلة . وفي الجزء الثانى يبقى المنزل خاوياً وتتقدم الشخوص في السن ويتهدم المنزل من جراء « مرور الزمن ومضيه » وتموت مسز رامزاي واثنين من أبنائها ويتحكم الزمان في كل شيء . وفي الجزء الأخير تعود الشخوص إلى المنزل وتم الرحلة وتنتهى ليلي بريسكو من لوحاتها .

ومنذ المحاولات الأولى في الفصل الأول وحتى إتمام الرحلة في الفصل الأخير والفئار بضوئه وإشعاعه يسيطر رمزياً على القصة ، والفئار رمز للأمان والطمانينة ورمز للكشف والاستنارة والنور وسط الظلمات ، ورمز للإشارات والإيماءات والاستمالة وفيه إشارة إلى الضوء والومضات التي تظهر وتختفى لكل من يعيشون في الزمان أو في بحر الظلمات . وهو إلى جانب ذلك قلعة طويلة صلبة في وسط هذا الخضم من الأمواج المتغيرة ، في وسط هذا البحر الذى يكتنفه الغموض وتسيل على صفحته الأمواج وتزخر أعماقه بكل ماهو غريب وغامض وبارد ومظلم . وهذا الرمز يحيرنا ويحير فيرجينيسا وولف ، فبالرغم مما له من فائدة في إرشاد السفن

الضالة فهو يظل شيئاً منمزلاً وتظهر العلاقة بين الفئار ومسز رامزاي منذ البداية :

« وغالباً ما كانت تجد نفسها جالسة تنظر . حتى أصبحت الشيء الذي تنظر إليه - ذلك الضوء ، مثلاً - وكانت تحمله عبارة صغيره أو أخرى من العبارات التي كانت تستقر في عقلها . . .

كانت تمدح نفسها وهي تمدح الضوء ، دون غرور ، فقد كانت قاسية ، كانت تنقب وتبحث ، كانت جميلة مثل هذا الضوء . لقد كان الأمر غريباً ، كانت تظن ، وكيف يميل الفرد إذا كان وحيداً ، إلى أشياء عديمة الحياة ، أشجار ، جداول ، أزهار ، ويشعر أنها تعبر عنه ، شعر بالوحدة معها ، شعر أنها تعرفه ، أنها صارت مثله . »

ويقول دافيد داتشيس^(١) إن الفئار « رمز للفرد الذي يعتبر إنساناً فريداً وفي الوقت ذاته جزءاً من المتغير . والوصول إلى الفئار قد يعنى الوصول أو الاتصال بحقيقة خارج الذات ، أو تنازل الذات عن الأنا في سبيل حقيقة غير ذاتية . ولا يتم ذلك إلا بعد الوصول إلى الفئار وحينئذ تزول المتناقضات ويصبح الموضوع والذات شيئاً واحداً وتذهب الانانية وتفسح الطريق للحقيقة .

وتعتبر « إلى الفئار » محاولة أخرى لاكتشاف طريقة فنية لإعادة خلق الحقيقة التي توجد في الشخصية ويمكن اعتبار القصة أنجح قصة لها ، ومكان الأحداث جزيرة نائية غير معلومة في المبردين (مجموعة من الجزر يبلغ عددها ٥٠٠ على بعد من الشاطئ الغربي لاسكتلندا) ، والزمان : أحد أيام شهر سبتمبر وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى ببضع سنوات ، والشخصيات : مستر رامزاي أستاذ الفلسفة وزوجته وأولاده مع بعض الضيوف يقضون

(١) Daiches, D. : The Novel and the Modern World, Chicago

1964.

أجازة ومع الضيوف فنانه هي ليلي بريسكو . وقد حاولت ليلي بريسكو طوال حياتها أن تمسك برؤية أو تدرك معنى « الحقيقة » وترجمها إلى ألوان وأشكال على لوحاتها ، وحين نقابلها ندرك أن محاولاتها قد فشلت .

ونرى في الفصل الأول مسز رامزاي وهي سيدة جميلة تنحصر مهمتها في الحياة في التقريب بين الناس والجمع بينهم وهوايتها هي الغزل بالإبرة والتريكو ونراها في الصفحة الأولى تغزل زوجاً من الجوارب . والغزل هواية تسمح لها بالخلق الفني والإبداع والنسج وبوضع الخيوط في إطار تماماً كما تفعل فيرجينيا وولف في قصصها . والغزل يشغل أصابعها ويعطي الفرصة لتفكيرها بالطواف والتجوال بحرية . ولا ينتهي أثر مسز رامزاي في الآخرين بموتها وكأنها توحى إلينا أن الموت ما هو إلا دخول في دورة أخرى من دورات المتغير ، فهي ستظل تعيش في نفوس الآخرين في نفس زوجها ونفس ليلي بريسكو وفي لوحاتها الزيتية .

ولا ندرى عن موت مسز رامزاي إلا في الفصل الثاني وفي جملة قصيرة مقتضبه في معرض الحديث عن المنزل . وتفعل كذلك عندما تشير إلى موت برو وأندرو رامزاي . وتترك العائلة الجزيرة والمنزل وتطراً تغيرات كثيرة على المنزل وعلى أفراد العائلة . فيصبح المنزل قديماً متهدماً ويقتل ابنها أندرو ، ويستمر الصراع بين جيمس ووالده وتموت ابنتها « برو » أثناء ولادة طفلها وأخيراً وبعد عشر سنوات يزور ما بقي من أفراد العائلة الجزيرة مرة ثانية ومعهم ليلي بريسكو . وفي الفصل الأخير يحقق الصغير جيمس رغبته في زيارة الفئار وتتمكن ليلي بريسكو من الانتهاء من رسم لوحاتها . وبالرغم من عدم وجود مسز رامزاي معهم إلا أن روحها هي التي تتحكم في أحداثه وتحل محلها ليلي بريسكو .

وفي نطاق هذه القصة البسيطة استطاعت فيرجينيا وولف أن تجمع نخبوطاً كثيرة وتغزل نسيجاً غريباً من الآراء والرموز . وما يقال ويسجل قليل في هذه القصة أيضاً - فئات من أفكار وآمال لا تتحقق ورغبات

ومخارف وتأملات في الحياة والموت — كل هذه تتدفق على صفحات القصة وتسجلها فيرجينيا وولف كلها طافت بعقول أصحابها . ويخيل إلينا أحيانا أن تجمعات هذه النقاط تكون لوحة انطباعية جميلة وتكشف لنا عن جانب من الجوانب العديدة للحقيقة ولكن مغزاها العميق سرعان ما يفلت من بين أيدينا ، وعوضاً عن هذا ، فهناك معجزات يومية بسيطة ، استنارات ، أعواد من الثقاب نشعلها في الظلام .

وفي النهاية نحظى بإحساس غريب بأن هناك أملاً ، أملاً صادقاً يتحقق وتم التجربة بطريقة إيجابية ، فنزور الفنار وتنتهي ليلي بريسكو من لوحتها على أثر رؤيتها لمسز رامزاي على درجات المنزل .

« ونظرت إلى الدرجات ، وكانت خالية ، ونظرت إلى لوحتها ، ووجدتها غير واضحة . وبشعور دافق وكأنها رأتها بوضوح للحظة ، رسمت خطأ هناك ، في المركز . وتمت ، وانتهت منها . نعم ، أخذت تفكر ، وهي تضع فرشاتها في إعياء بالغ ، لقد حققت رؤيتي . » ولوحة ليلي بريسكو تعبير عن الحقيقة التي تبحث عنها فيرجينيا وولف فالوحة تجسيد عن طريق الألوان والظلال لرغبتها في أن تجعل الحياة تقف ساكنة هنا وأن تجعل من اللحظة شيئاً ثابتاً وهذه خاصية من خصائص الرسم والتصوير تحاول القصة أن تحاكيها — تجسيد الزمان ذاته ، وتقول ليلي بريسكو وهي تفكر في مسز رامزاي :

« وفي وسط الفوضى كان هناك شكل ، ذلك التدفق الأزلي والجزيان .. تحولاً إلى استقرار . » توقفي أيتها الحياة هنا ، كانت مسز رامزاي تقول . « مسز رامزاي ا ، مسز رامزاي ا ، أخذت تردد .

لقد كانت تدين لها بكل شيء . »

ولقد استطاعت فيرجينيا وولف عن طريق الرمز أن تعبر عن عالم الفرد الداخلي وما ينسب فيه ولكن بالرغم من قدرتها وحساسيتها الفائقة

في تصيد هذه اللحظات وتسجيلها نحس دائماً ، معها ، أن في الأمر شيئاً يدعو إلى الإحباط . فلم تستطع أن تصور لنا سر الوجود في صورة واضحة . فالسر أكبر وأعمق وأصعب من أن تحدده لوحة زيتية أو رحلة إلى فنار . والقصة دراسة في العلاقات الفردية وفي الروابط الإنسانية . وكما حاولت مسز دالوى أن تجد وسيلة للاتصال بآخرين في « مسز دالوى » ، في الحفلة التي تقيمها في آخر القصة ، نجدها تجمع فريقاً من الأصدقاء في منزل ناء على جزيرة في البحر وتظل مشكلة التوصل والعلاقات كما كانت عليه . ولكن فرجينيا وولف تسمح لبقية أفراد العائلة بالوصول إلى الفنار بعد عشاء وتجارب شتى وحرب وموت ، سمحت لهم بعد أن حصلوا على نصيب من الحكمة والوعي لتدلل على أن التجربة الذاتية شيء ضروري للوصول إلى الراحة الذهنية والنفسية وتظل مسز دالوى والفنار بعيدا المنال . فمهمتهما أن يرشدا الضالين بالضوء الذي ينبعث منهما . وبعد سنوات من الألم والتجارب استطاع جيمس رامزاي الصغير الذي كان يود أن يقتل والده في أول القصة أن يتخلص من هذا الحقد « الأوديبي » ، ويصادق والده .

وبالإضافة إلى التفسيرات السابقة لرموز القصة يمكن إضافة بعد فرويدي آخر لما تنطوى عليه صورة الفنار من إيماءات جنسية . فالرحلة إلى الفنار كما قلنا رمز للبحث عن هدف . وتبدأ القصة بحملة تتحدث عن الرحلة إلى الفنار الذي يتسكنه صخرة في خليج بالقرب من جزيرة سكاي . وترغب مسز رامزاي وابنها الصغير جيمس في الذهاب إلى الفنار ويصر الوالد على أن الجو لن يكون مواتياً لهذه الرحلة في الغد . ويشتد غضب الصبي الذي يبلغ من العمر ست سنوات ويتمنى لو كان في متناول يده فأس أو محرّك للنار (Poker) لفتح جرحاً غائراً في صدر والده وقتله . ولا تم الرحلة ، ويمر الزمان سريعاً في الفصل الثاني وتموت الأم مسز رامزاي . وبعد عشر سنوات أو أكثر يقترح مستر رامزاي ، هذه المرة ، القيام برحلة إلى الفنار مع ابنه

جيس وابنته كام . ففي هذه السنوات الطوال تغير مستر رامزاي وأصبحت الرحلة شيئاً هاماً بالنسبة لتحقيق ذاته . وكما تقول ليلي بريسكو : « لم يكن في استطاعة أحد أن يساعد مستر رامزاي هذه المرة في رحلته التي كان ينوي القيام بها » . وأخيراً تم الرحلة ، ونسأل : أكان من الضروري القيام بهذه الرحلة ؟

ويمكن الحصول إلى تفسير مقبول لو استعرضنا شخوص القصة من زاوية أخرى واعتبرنا مسز رامزاي أهمها . فالقصة في مجموعها تعبر عن الحياة والموت ومسز رامزاي . وكما تقول ليلي بريسكو عنها : « إنها تقود ضحاياها إلى المذبح » ، وهي عبارة غامضة قد تعني أن مسز رامزاي تقودهم إلى مذبح الكنيسة عندما تقوم بدور « الخاطبة » وتقرب بين الرجل والمرأة ، أو أنها تضحي بهم .

ويحتاج مستر رامزاي للقوة الروحية التي تمنحها له زوجته . وعندما تكون مسز رامزاي مشغولة بحياكة جواربها يذرع مستر رامزاي شرفة المنزل وهو يفكر في حدود العقل البشري وفي فشله وفي مخاوف أخرى . ومع ذلك ، فهذا الرجل الواصل من نفسه يكمل زوجته فهما يمثلان « قصور العلاقات الإنسانية » ، وغموضها وعزلتنا .

فتحاول مسز رامزاي أن تنظم أشلاء التجارب عن طريق إنسانيتها ويحاول هو أن ينظمها عن طريق العقل ، ويفشل كلاهما في تحقيق ما يصبو إليه . ويجد مستر رامزاي في النهاية أنه لا بد له من القيام بهذه الرحلة . وبطريقة أخرى تحاول ليلي بريسكو أن تسيطر على هذه التجارب عن طريق الألوان على لوحاتها . ولا تحاول ليلي بريسكو أن تصل إلى الفنار ولكنها تصل إلى لحظة الكشف عندما يصل مستر رامزاي إلى الفنار .

ويعتبر الفنار هدفاً مناسباً . ففيه يرى الباحث نفسه وما يبحث عنه .

فهو يقف شاخخاً بعيداً وسط الأمواج ويرمز لعزلة الفرد وتباعده ، وأحياناً نراه وسط الضباب ، وأحياناً نراه كبرج فضي معتم بعين صفراء تفتح فجأة وبرقة في ظلام الليل ، ، وأحياناً - وهنا يظهر الرمز الفرويدي - يقف منتصباً جامداً يشع نوراً وظلمة ، ، كبرج فوق رهبة عارية وسط أمواج تتكرر عليها .

وعندما كان جيمس الصغير يجلس بجوار والدته ، مسر رامزاي ، بجوار النافذة في أول القصة ، يراقب الفئار ، كان الفئار يبدو جذاباً بطريقة غامضة ، أما في نهاية القصة فيبدو الفئار له في صورة أخرى . لقد ظهر الفئار أمامه الآن بطريقة تثير في نفسه شعوراً غامضاً بإحساسه بنفسه وبالحقيقة من حوله ، لقد أصبح الفئار الآن أمامه ثابتاً صليداً قوياً عارياً . وعندما نظر إليه ، أدرك ، أن كل شيء هكذا ، . وهذا الإدراك رمز لنضوجه وإحساسه باستقلاله ورجولته .

ويبدو المغزى الرمزي واضحاً هنا ، فبعد أن كان جيمس يكره والده ويريد أن يقتله في الصفحات الأولى من القصة عندما كان صغيراً يبلغ من العمر ست سنوات ، ويميل إلى أمه من سن الطفولة نجده فجأة يصفح عن والده وينسلخ بنفسه من نافذة ، أمه ويميل نحو صورة الأب التي تجسدت أمامه في الفئار .

ومن ناحية أخرى يرمز الفئار إلى العقل الثابت بين الأمواج ، وإلى ضوء العقل في الظلام . فالفئار رمز للفيلسوف الذي يضفي تفكيراً نظاماً على الكون ، ورمز للفيلسوف في بحثه عن المطلق ورمز لمسز رامزاي في تنسيقها لحفلات العشاء والتوفيق بين الرجل والمرأة . ومن هذا فالفئار عدو للمتغير والزمان .

وإذا كان الفئار بعيداً وقاسياً ورمز للأب ، فهو كذلك يرمز للمطلق .

فقد كانت مسز رامزاي تفكر في الله وهي تنظر إلى الفئار . أما مستر تانزلي الذي يعارض في الذهاب إلى الفئار فقد كان رجلاً ملحداً ، ومستر رامزاي بالرغم من رغبته في الكشف عن الحقيقة فقد كان يعتبر من أصحاب الشك ، وعندما كان على وشك أن يطاء أرض جزيرة الفئار بقدمه عندما كانت السفينة ترسو ، وقف كالبرج شامخاً معتدلاً طويل القامة ؟ هكذا كان يفكر جيمس ، وكأنه يقول « لا إله » ، أخذت كام تفكر ، وكأنه يقفز في الفضاء . ، وفي هذه اللحظة تقول ليلي برسكو على الجزيرة : « اقد رسا . . . لقد انتهت » . أي لقد انتهت اللوحة وانتهى البحث وانتهت القصة . وتصفح ابنته كام عنه هي الأخرى في القارب أثناء الرحلة ولا تعتبره أباً مستبداً وتنظر إليه كبطل يعودهم إلى اكتشاف عظيم في رحلة عظيمة ، رحلة إلى الحياة .

وإذا كانت الرحلة رمزاً لتحقيق الذات فلماذا لم اتخط مسز رامزاي بها ؟ يبدو أن فيرجينيا وولف قد اعتبرت ليلي برسكو أو مستر رامزاي بديلاً لها ، فقد وضعت سبتييموس وارين سميث في نفس الموقف مع مسز دالواي من قبل ، وربما يكون النصر الذي حققه مستر رامزاي نصراً للجميع ، وربما يكون عدم اشتراكها في الرحلة أو البحث هو في حد ذاته نوع من تحقيق الذات عن طريق الموت .

والماء الذي يحيط بالفئار لا اسم له لأنه بحر الحياة وتيسار الوعي ولا بد أن يظل بغير اسم لأنه الحياة ذاتها . ومستر بانكس يرفض أن يلقي بنفسه في تيسار الحياة ويظل على الشاطئ كما يوحى اسمه بذلك .

الأمواج ١٩٣١

تعتبر « الأمواج » تحفة من ناحية الأسلوب ويطلق عليها أحد النقاد ،
« قصيدة ثرية » . وفكرة القصة هي أمواج التجارب وهي تنكسر فوق
مجموعة من الأشخاص وعددهم ستة . وتفرق بينهم فرجينيا وولف بطريقة
مبتكرة وتراقبهم جميعاً في مراحل حياتهم المختلفة - من الطفولة إلى النضوج
إلى الموت . وتتكون المجموعة من « برنارد » ، وهو « انبساطي » ، النزعة ،
اجتماعي يحاول دائماً أن يعبر عن جوهر الحياة بكلمات وعبارات ، ثم
« ليفيل » ، وهو انطوائي ، رقيق ، سريع الغضب ، صعب الارضاء ، قنوط
يحفل من الصداقات والعلاقات التي يقدمها له الناس من حوله . و « لوين » ،
ابن مدير بنك استرالي يقاسى من شعور بالنقص . ومعهم ثلاث فتيات
« سوزان » ، وهي شهوانية تحب التملك و « جيني » ، وهي شيطانة صغيرة عنيدة
مراوغة تعصى الأوامر دائماً وأخيراً « رودا » ، خجولة تحب الغزلة ولم
تستطع أن تكيف نفسها .

وتدعو فيرجينيا وولف القارئ أن يشارك هذه الشخصيات احساساتها
أيام الطفولة عندما يكون العالم مكاناً ساحراً جميلاً منيراً فيه غذاء للحواس إلى
أيام الشباب الحاملة بما فيها من طموح وآمال إلى مرحلة النضوج التي تجلب
شعوراً واحساساً غريباً بمعنى « الحقيقة » ، إلى الاحساس بالحزن والفشل
ومشكلة الموت حين يتطلع الزمان كل الآمال العريضة .

وتترك فيرجينيا وولف برنارد وحيداً في النهاية ليلخص لنا ما صادفه
في حياته كما تضع نفسها مكان كل شخص لتسلك بانطباعات الحياة وتجاربها
عند مرورها السريع فوق الشخصية وتغير من اتجاهها وتدفعها وتسوقها
إلى النهاية . وتقيس الزمان في القصة عن طريق تسع وقفات رمزية تشير
إلى مسار الشمس فوق البحر منذ الفجر حتى الليل . وهذه الفقرات الوصفية

تعتبر من أجمل ما كتب في اللغة الانجليزية وهذه هي الفقرة التي تصف فيها
ضوء الصباح :

وسقط الضوء على الاشجار في الحديقة . وبدأت إحدى الأوراق
شفافة ، ثم أخرى . وغرد طائر في مكان عال ، وكان هناك سكون ، وغرد
آخر في مكان تحته ، وحددت أشعة الشمس جدران المنزل ، واستقرت
كطرف مروحة فوق ستارة بيضاء وخلفت بصمة أصبع زرقاء رقيقة من
الظلال تحت أوراق الاشجار عند نافذة حجرة النوم . وتحركت الستارة
برقة ولكن المدخل كان معتما وغير ذي بال ، وغنت الطيور لحنا المرسل
في الخارج . .

وفي (الامواج) يجرى البحث عن الحقيقة وقبل نهاية القصة ندرك
أن الحقيقة موجودة ضمناً في كل تجربة ولكن العقل لا يستطيع أن
يجرد ما ولا تستطيع الكلمات أن تعبر عنها . ويعبر عن ذلك برنارد
الذي كان يحاول دائماً أن يحبس الحقيقة في عبارات ومفردات بقوله :

« لقد سقط كتابي المحشو بالعبارات على الأرض . برقد تحت المنضدة
في انتظار أن تلتقطه الخادمة عندما تأتي مع الفجر متعبة تبحث عن قصاصات
من الورق ، وتذاكر ترام قديمة ، ومن هنا ومن هناك ورقة مطوية في
شكل كرة تركت لها لتسكنسها مع باقي الأوراق المهمة . . . السكوت
أحسن بكثير ، فنجال القهوة ، والمائدة . إن الجلوس بمفردي كالطائر
البحري الوحيد الذي يفتح جناحيه أحسن بكثير . دعوني أجلس هنا إلى
الأبد مع هذه الأشياء العارية ، فنجال القهوة هذا ، هذه السكين ، هذه
الشوكة ، أشياء في ذاتها ، وذاتي ذاتها . لا تأتوا وتقلقوني بملاحظاتكم ،
لقد آن الأوان أن أغلق الدكان وأرحل . اني على استعداد أن أضحي
بشروني كلها عن طيب خاطر بشرط ألا تزعجوتي . وتدعوني أجلس هنا
وأجلس في صمت وحيداً . »

لقد أمضى حياته كلها يحاول أن يسجن هذه الحقيقة ويجعلها في عبارات ولكنها كانت كتيار الوعي وكأى تجربة نفسية عميقة بعيدة عن التعبير . وأخيراً ندرك أن تيار الوعي أو الحقيقة هو ادراك أن « الفجر ما هو إلا نوع من النور في السماء ، نوع من التجديد ... نعم هذا هو التجديد الأزل ، شروق وغروب مستمر وغروب وشروق آخر . »

* * *

وقصص فيرجينيا وولف انعكاس لبحث الرمزيين في الشعر الحديث عن حقيقة موحدة لا يصل إليها العلم ولا الفلسفة ولا العقل ، ويمكن تصل إليها البصيرة الملهممة والحساسية في الادراك التي تكاد تبلغ مبلغ الكشف . ووجهة نظر كهذه تنطوي بلا ريب على مضمون فني عميق يعتبر بمثابة رد فعل واحتجاج على القيود التي فرضتها الثورة الصناعية في إنجلترا على فكر الفرد . وتبين فيرجينيا وولف في قصصها أن أعظم الأخطار التي تهدد الإنسانية هو فقدان البصيرة والحياة الذاتية . وتخرج قصصها في شكل علاج نفسي بالممارسة لهذا الاحساس وذلك بابتداع أسلوب خاص بالنفس تناجى به نفسها وتتغنى بفرديتها وخصائصها المميزة . وعن طريق العلاقات الدافئة والتعاطف والحب بين الأفراد يولد الانسان السكامل الذي يتمتع بكامل ذاتيته والذي يحقق إمكانياته بتوسيع آفاق تجاربه الذاتية . ولهذا فقصصها انعكاس لنوع من الارستقراطية الفكرية تتعلق بكل ما هو نادر وفريد . ومثلها الأعلى هو الفنان وليس بالمفكر أو القديس ، ذلك الفنان الذي يجعل الحياة نفسها فناً بشعوره وباحساسه بنواحي الجمال فيها والامساك باحظات آنية بالرغم مما في الحياة من تغير مستمر . وإذا وجدنا في قصصها غموضاً فالسبب يرجع إلى أنها تعالج « حالات » ولا تقوم بمجرد التقرير الوصفي أو التحليل العقلي فالتجارب الذاتية لا يعبر عنها سوى الرمز .

وليس من المستغرب أن قصصا كقصص فيرجينيا وولف لها مطالب مثل هذه المطالب تعتبر أحيانا ترفا صوفيا خاصا بنخبة من العارفين بالأسرار ، لا صوتا معبرا عن المطالب المباشرة الملحة لمجتمع حديث . وتعد فيرجينيا وولف من أعلام القصة الحديثة لأن لها روحا مبدعة حققت وسجلت ما فاضت به الحياة من اثرات وتؤكد قصصها عنصرا هاما في الحياة وهو الإنسانية أو الحياة — رهبتنا وسرورنا حيال أسرار الخلق وامام الروح الخلاقة التي تبدع في خفاء ما لا يمكن حصره .

فيرجينيا وولف : المراجع

VIRGINIA WOOLF

- 1 — Bennett, Joan : Virginia Woolf : Her Art as a Novelist, New York : Harcourt, Brace, 1945.
- 2 — Blackstone, Bernard : Virginia Woolf : A Gammentary, London, 1949.
- 3 — Chambers, R. L. : The Novels of Virginia Woolf, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1947.
- 4 — Daiches, David: The Novel and the Modern World, Chicago: The University of Chicago Press, 1964. (Third Impression)
- 5 — Daiches, David : Virginia Woolf. Norfolk, Connecticut : New Direction, 1942.
- 6 — Holtby, W. : Virgiuia Woolf, London, 1932 (Wishart and co.,)
- 7 — Forster, E. M. : Virginia Woolf, Cambridga, University Press, 1942.
- 8 — Hafley, James: The Glass Roof : Virginia Woolf as Navelist, Berkeley : The Uulversity of California Press. 1952.
- 9 — Pippett, Aileen : The Moth and the Star : A Biography of Virginia Woolf, Boston : Little, Brown, 1953 .
- 10—Woolf, V.: A Writer's Diary, Ed. Leonard Woolf, New York. Harcourt Brace. 1953.

الفَصْلُ الرَّابِعُ
الْوَصِيَّةُ الْغَيْرُ.
إِدْوَارْدُ مَوْجِبَانُ فُورِستِر

١٨٧٩ - ...

الوصل لاغير ...

إدوارد مورجان فورستر

تمهيد

يعتبر فورستر من الكتاب العقليين ويؤمن كفرجينيا وواف ولورنس وهكسلي بأن الحياة أكثر من أن يحتويها العقل ، وأن الحقيقة ليست مجرد إدراك عقلي بحت ، وقد دفعه حبه للحياة بما فيها من ثراء إلى السفر إلى اليونان وإيطاليا والهند ومصر ، فقد أراد في بدء حياته الأدبية أن يعيش حياة البواعث والعواطف التلقائية . ولكن ذكاه المدقق وازدواج التفكير الفطري فيه دفعاه إلى الشك في هذا الكشف التخيلي للحياة حتى عندما امتكان لإلهاما . ولم يكن فورستر البتة من هذا الصنف من الناس الذي قد يقبل فلسفة الدم الغريزية عند لورانس ويرفض فلسفة عقلية أو حتى يقبل الفكرة القائلة بأن الشخصية الإنسانية ترتكز على التنافر والتجاذب والعنف أو فلسفة فطرية في تحقيق ذاتها . فقورستر يؤمن بالحكمة التي تنبع من القلب والتي عاجلها أدباء القرن التاسع عشر بشيء من عدم الاهتمام ، وكانت النتيجة في رأيه أنه بالرغم من التقدم العلمي والحضاري ، وبالرغم من النهضة الصناعية في إنجلترا فإنه لم يصاحب هذا التقدم والنماء تقدم ملحوظ في التعاطف والمحبة والشفقة والإدراك . وكان الرجل الإنجليزي هو المسؤول عن هذا الفقر العاطفي لأن نظام التعليم في إنجلترا ولاسيما في المدارس الخاصة Publio Schools ، كان ولازال ينحو نحو القسوة في معاملة الطلبة حتى يخرجوا للحياة ساسة غلاظ القلوب يعملون في أطراف الإمبراطورية . ولهذا تجمدت عواطفهم وضعف إحساسهم . ويسلط فورستر على هذا الطراز من الناس الاضواء في قصصه فيجعلهم هدفاً لنقده اللاذع دائماً ، ويمكن القول بأن معظم شخوصه الشريرة في قصصه من خريجي هذه المدارس .

وفورستر كاتب متحرر إنساني يفتن بالحضارة وينظر إليها على أنها أعظم ما حققه التفكير الإنساني الحر ولكنه يدرك الحيرة التي تواجه المفكر الحر في القرن العشرين . ويرى فورستر أن حرية الفكر ترتكز على دعامة عقلية قوية وتطرح الدين والإيمان والمثل العليا جانباً ومعظم معتقبيها من اللا أدريين Agnostics أو ممن يؤمنون بالحلول Pantheists ، وبالإضافة إلى هذا وجد أن العقل ذاته والمنطق الذي ينكر قوة التخيل كانا في خطر لأن العقل يضعف أحياناً أمام الغرائز والدوافع اللاشعورية والتحيز . وكان مجرد الاعتراف بوجود هذه الدوافع اللاشعورية الخفية والغرائز يوحى بأن الإنسان لا يعيش عيشة تتفق مع المنطق والعقل . وأخيراً وصل إلى أن العقل وحده لا يكفي ، ولكنه كان يخشى أن يبحث عن بديل له . وكانت مشكلته هي التوفيق بين مطالب العقل والحضارة والنظام والأرستقراطية الفكرية من جهة ، والوعى التخيلي وعالم الإحساس والعواطف الدافئة والقلب من جهة أخرى .

ويرى فورستر أن النظام والاستقرار والتقاليد والحضارة والتسامح كلها قيم جميلة في حد ذاتها ولكنها تتعارض مع الخشونة وفقر الإحساس وغلظة القلب والتواكل واللامبالاة والتكلس العاطفي ، قيم جميلة تنقصها المبادئ الحيوية التي تضفي على الحياة ثراء وتبقى نابضة بالحياة . ووجد فورستر أن من يمثلون القمة في مجتمعه يفتقرون إلى العواطف النبيلة والشفقة والحب والرقّة في الشعور ؛ وبعد دراسته لمجتمعه وهذه الطبقة بالذات وجد أن نقطة الضعف في الرجل الإنجليزي عامة تكمن في خوفه من العواطف ، في قلبه الذي لم ينم ، ذلك القلب الذي كان دائماً عقبة في سبيل فهمه وإدراكه للثراء من حوله ، والمشكلة التي تعالجها قصصه هي التعقيد الغامض في الشخصيات والعلاقات ، وهذه هي الفكرة المحورية في معظم أعماله .

ولم يتمكن أي قصص آخر من تصوير تلك العلاقات المعقدة تمكن

فورستر وإن لم يعط لها حلاً أو حدوداً واضحة المعالم . وقد أمدّه موقفه من مجتمعه بمعظم مادته القصصية وبالصراع فيها بين طريقتين أو منهيين في الحياة : طريق القلب الذي يدرك ويحب ويفهم ويتعاطف ولكنه مضطرب يتخبط أحياناً ويتعثر ويصطدم بالعرف والتقاليد ، وطريق التحفظ والرسميات والتقاليد والعرف والقانون الذي يحمي النظام ويحفظه ولكنه يخنق العواطف التلقائية تحت ستار من سيطرة العقل والمنطق . وهذا الصراع بين ذوى القلوب المتحجرة وبين الحيويين Vitalista له آثاره في العلاقات بين الأفراد وتظهر نتائجه بوضوح في المجتمع بأكمله . وينتمى إلى الفريق الأول تلك الشخصيات التي تقدر تقاليد قديمتها وأصبحت جامدة ، ويتعذر عليهم حتى من خلال تجاربهم الذاتية أن يغيروا من تصرفاتهم ، ومنهم المحافظون المتزمتون .

فقد تكيفت حياة هؤلاء منذ صباهم ولن تغير التجارب الذاتية من طباعهم فهم أعداد لسكل فكرة ويحطمون الحب وتتقطع الروابط الرقيقة التي تكون نسيج العلاقات الإنسانية من جراء تصرفاتهم وخشوتهم ، وهؤلاء الناس ، كما يقول فورستر ، يصبح منهم القادة والساسة والرجال الرسميون في الحكومة البريطانية ولو أنهم لا يرقون إلى مرتبة الأدميين المتكاملين . وينتمى إلى المجموعة الثانية من يطلق عليهم فورستر « الحيويين » فهم يحسون بعمق ولا يخافون من عواطفهم ويتفاعلون مع غيرهم لأنهم يدعون قلوبهم تقودهم وترشدهم في علاقاتهم بالآخرين . وهذه المجموعة أفق متسع يجعلهم أحياناً لا يبالون بالتقاليد البالية إذا دعت الضرورة لذلك . ومن الشخصيات الرسمية ، روني هيلسوب والرائد كالندر وعائلة تروتون في قصته « رحلة إلى الهند » وعائلة ويلسكوكس في « هواردز إند » ؛ ومن الشخصيات الحيوية ، فيلدينج ومسز مور في « رحلة إلى الهند » وعائلة شليجل في « هواردز إند » .

مبادئ وفن القصص

لقد توقف فورستر عن كتابة القصة منذ زمن طويل لأنه اتجه بعد نشر «رحلة إلى الهند» في عام ١٩٢٤ إلى الكتابة في موضوعات أخرى. وإن كان ت. س. اليوت و«صامويل بتلر» قد تركا الشعر الغنائي ليكتباً مسرحيات شعرية فقد أغفل فورستر القصة ليكتب في النقد وفي الحضارة والسياسة بوجه عام. ومع ذلك، فإن له مكانة مرموقة في الأدب الإنجليزي حتى الآن لما تحتله قصصه القليلة الأولى (منذ نشره «حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض» في عام ١٩٠٥ حتى «رحلته إلى الهند» في عام ١٩٢٤) من مركز ممتاز في الأدب الإنجليزي عامة وفي مجال القصة خاصة. وعن طريق مقالاته النقدية وقصصه وشخصيته وآرائه أمكن للأدباء ولدارسي القصة الحديثة من أن يروا بصورة واضحة تلك العناصر التي تجتمع لتكون القصة النثرية وتكون ركائز للفن القصصى.

ونحن لا نجد في كتابه المشهور عن القصة «أوجه القصة» Aspects of the Novel اهتماماً يذكر بالرمز أو علم النفس التحليلي أو نظريات العلم الحديث في الفيزياء أو موسقة القصة أو حتى التجديد في الإطار، ولو أن هذا لا يمنع من استعماله لبعض هذه الفنون القصصية التجديدية في قصصه. فلدينا الرمز في كهوف مارابار في «رحلة إلى الهند»، والمنزل والسيارة والشجرة العتيقة في «هوارز إند»، وربما كان فورستر بطيئاً في الاعتراف بهذه الفنون القصصية وإن كان على استعداد لتغيير وجهة نظره وخاصة بعد قراءة جيمس جويس. ويعتبر فورستر كاتباً تقليدياً في كتابته للقصة، ويذكرنا في بعض أجزاء قصصه من أمثال «رحلة إلى الهند»، «هواردز إند»، «بناكرى وديكنز». فهو يعطى القارئ الإحساس بأن القصة أولاً وقبل كل شيء ماهى إلامعملية «تصنيع» أو «فبركة»، ولا يجد غضاضة في

التدخل بين القارئ والقصة أحياناً ليلقى الضوء على بعض المواقف ويطمئن القارئ بأنه هناك لمساعدته إذا اقتضى الأمر .

ويمكننا تلخيص اتجاهه في الحياة وفي قصصه في هذه الكلمات : إن فورستر يمثل شخصية المفكر الحر المرهف الحس الذي يعيش في مجتمع يتمتع أفرادُه ببلادة الشعور ، أو شخصية الرجل الطيب الذي يحب التأمل والذي يجد أن وجوده في المجتمع يتطلب منه التورط في مشاكله والذي يعتبر نفسه مسئولاً عن تكوين الحضارة في عصره وتوجيهها . فإن لم يكن فورستر من هذا الصنف من الناس ، ما قدر له أن يكون الكاتب والفناني الذي نعرفه اليوم .

ولقد ولد فورستر في ١١ يناير سنة ١٨٧٩ في مدينة لندن وعاصرها فيرجينيا وولف . وكان والده مهندساً مشهوراً ، والدته من عائلة لها مكاتبتها في مجال الفكر والأدب . وتعلم في مدرسة « تونبريدج » ولم يكن طالباً من طلبة الداخلية بل كان يدرس بالنهار . وكان لهذه التجربة أثرها في حياته لأنه أدرك لأول مرة منذ شبابه الفشل والإحباط اللذين يولدهما عدم القدرة على الارتباط بالآخرين وتكوين علاقات ودية معهم . ووجد فورستر أن هزال جسمه وضعف قواه البدنية قد أقام حاجزاً بينه وبين التجارب مع أقرانه وممارسة الألعاب الرياضية ، واعتبره زملاؤه « دودة كتب » تماماً كما حدث لستيفن ديدالوس (جيمس جويس) في « صورة الفنان في شبابه » عندما كان يدرس في كلونجوز وود كوليديج ، ولا لدوس هكسلي كما تصوره لنا قصته « تقابل الألمان » في شخصية فيليب كوارلز .

وتلعب المدرسة وجوها الأرسطراطي المتعالي دوراً هاماً في قصته الأولى ، وتمثل بلدة « سواستون » معقل المتأدين المتعاليين ، والقصة الثانية تشير إلى تعاسة فورستر في هذه الفترة المدرسية . (القصة الأولى : « حيث

تخشى الملائكة أن تطأ الأرض ، والقصة الثانية : « أطول رحلة » .
ويتحدث فورستر في مقال له بعنوان « ثورة باترسى » عن منزل جده
حيث كان يجتمع وليام ولفر فورس وجيس ستيفن وغيرهما ليناقشوا
مسائل دينية وإنسانية وما كان لهذه المجموعة من نشاط في إلغاء تجارة
العبيد . وقد أثرت حياة المدرسة الخاصة في فورستر تأثيراً كبيراً واستمد
منها معظم أفكاره ، ويصف فورستر مواطنيه بأنهم « أجسام نامية ، وعقول
نصف نامية ، وقلوب غير نامية » . والسنوات التي قضاها في كبردج تعد
أسعد سنوات حياته ، فقد تمكن أخيراً من الدراسة المستأنية في جو علمي
هادئ يساعد على التأمل ويشجع البحث الحر والفكر الحر ، وأصبح من
الممكن أن يلتقى أصدقاءه ويعمل وفق هواه في مشروعاته تحت إشراف
أساتذة أجلاء لهم من الخبرة والدراية ما يمكنهم من إظهار المواهب في
تلاميذهم وصقلها . وسرعان ما انفتحت مواهبه ونضج فكره وأصبح دارساً
وكتاباً — بل قد صار إنساناً .

وبعد تخرجه في عام ١٩١٠ قرر مثل « ميلتون » وفيرجينيا وواف
من قبله أن يشهد بنفسه مهد الحضارة الكلاسيكية ومعالمها ، فقام بزيارة
اليونان وإيطاليا حيث تمكن من امتصاص حضارة منطقة البحر المتوسط
واستيعابها وله دليل عن مدينة الإسكندرية نشره عام ١٩٢٢ وأضاف إليه
في طبعة أخرى عام ١٩٣٨ وكتاب عن حكومة مصر عام ١٩٣١ .

وفي منتصف عشرينات عمره وصل إلى قمة إنتاجه الأدبي ولم يكن له
نشاط أدبي فحسب بل كان له آخر سياسي ، وحاول أن يقنع المحافظين
بضرورة إدخال الإصلاحات ، واستمر يكتب في موضوعات سياسية في
مجلة لها رأى مستقل وقد ضمن حماسه الشديد وتعلقه الشديد بحضارة البحر
الابيض المتوسط قصصه التي أوحى له بها عناصر من الحضارة اليونانية
وميثولوجيتها . ففي قصته « حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض » نجد

قصة دقيقة الصنع جميلة غنية بما فيها من فهم وإدراك القلب الإنساني والطبيعة الساحرة والقيم الروحية وسحر إيطاليا .

وفي خلال السنوات الخمس التالية ، ظهرت معظم كتب فورستر الهامة ما عدا « رحلة إلى الهند » . وما أن بلغ الثلاثين من عمره حتى وكان قد نشر له « حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض » ، في ١٩٠٥ ، « أطول رحلة » ، في ١٩٠٧ ، وهي قصة نشأته وحياته المدرسية ، « حجرة تطل على منظر » ، في ١٩٠٨ ، « هواردز اند » ، في ١٩١٠ والقصة عمل طموح يحاول فورستر فيها أن يصور الأمراض النفسية التي تقوض نظام الحياة الإنجليزية الحديثة كما يضمها علاجاً أولياً ، وأخيراً مجموعة من القصص القصيرة في عام ١٩١٤ . وفي عام ١٩١١ قام فورستر برحلة إلى الهند لأول مرة ، وعند عودته ضمن نتائج زيارته وانطباعاته قصته المشهورة « رحلة إلى الهند » ولكنه لم يتم القصة وتركها لفترة من الزمن حتى قام برحلته الثانية إلى الهند عام ١٩٢١ . ولم تنشر أهم قصة له إلا في عام ١٩٢٤ وتقبلها النقاد باطراء يشوبه نوع من الحيرة . وأصبح فورستر من بعدها صاحب شهرة عالمية ، وقد بلغ توزيع هذه القصة حسب آخر إحصائية من دار « بنجوين » ، وحدها أكثر من نصف مليون نسخة .

وفي عام ١٩٢٧ اختير للقيام بإلقاء « محاضرات كلارك » ، في جامعة كبريدج وكان لأرائه في محاضراته عن القصة والنثر القصصي أهمية قصوى تعادل ما قاله ت . س . إليوت في النقد والشعر في ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن . ولكن فورستر لم يواصل كتابة القصص بعد ما أحرزه من نصر وتمجيد ، ولن إذا كنا قد خسرناه كقصصي ممتع فقد كسبناه من أجل ما يكتبه في النقد والسياسة والحضارة والثقافة . وننظر الآن إلى « رحلة إلى الهند » وكأنها تنبؤ بما قد يحدث في المستقبل ويمكننا إدراك أهمية القصة الآن وبعد مرور أكثر من أربعين عاماً على نشرها .

وإذا لم يكن فورستر قد حقق فن « بروسست » المعقد أو جويس ، فهو بالرغم من ذلك قصصى بارع قوى من طراز ممتاز ، فحبكات قصصه دائماً سهلة والسرد فيها مباشر مختصر وله القدرة على جذب انتباه القارىء. وشده إليه في معظم قصصه . وفورستر قصصى هادى رزين لا ينفعل مع شخوصه كلورنس مثلاً أو جويس ، وفلسفته هي فلسفة الرجل العجوز المحنك الذى لا يرغب من الحياة في غير الصداقة والإخلاص والحب والعلاقات الفردية الدافئة بين شخص وآخر .

* * *

أعماله :

يلور الصراع في أول قصة فورستر - « حيث تخشى الملائكة أن تخطأ الأرض » Where Angels Fear to Tread ، ١٩٠٥ - بين « القشريين » و « الحيوين » وينشأ هذا الصدام كرد فعل يثيره زواج أرملة إنجليزية شابة من مجتمع « سواسترون » من رجل إيطالى عادى مرح يدعى « جينو » وعندما تموت الأم أثناء ولادة طفلها يشعر أقاربها المحافظون أن من حقهم العناية بالطفل خوفاً عليه من والده السىء السمعة . ويصمم الوالد على الاحتفاظ بطفله الذى يحبه وينتصر على التقاليد الإنسانية العتيقة والتمسك بالشرف والإخلاص دون وعى أو تفكير . ويمثل « جينو » الفحولة البدائية المتكاملة ويتصرف بما يمليه عليه إيمانه واعتقاده لا بما تمليه عليه التقاليد والعرف ، ويتصرف بدافع من الرغبة الصادقة لا بدافع من الواجب الملزم . ويصور لنا فورستر أن قدرة « جينو » على الحب والإخلاص لابنه يعادلها في القوة قدرته على المسكر والدهاء والقسوة واللامبالاة فيما لا يخص ابنه . ولا يخدعنا فورستر ولا يخدع نفسه ، فهو يعلم جيداً أنه من الصعب العثور على شخصية تنشق منها العواطف والدوافع المخلصة دون شوائب ، فالإنسان الكامل لم يوجد بعد والعثور عليه حلم يراود القصصى دائماً

وبالرغم من قصر هذه القصة وسطحيها وهدرتها فإنها تحتوى في طياتها وفي طريقة تركيبها الفكرة الرئيسية في قصصه الأخرى . وما لا يستطيع فورستر أن يحققه لنا فيها من تداخل وتعقيد وسمك في النسيج القصصى وغزارة المادة والرؤى يعوضنا عنه بالطريقة المباشرة في السرد وبالصرامة والبساطة التي يصف بها حلم شاب إنجليزي . فقد كان لفورستر - بالرغم من أنه كان في السادسة والعشرين من عمره - من النضوج الفكرى والاتزان ما يجعله يعتقد أن بيئة كالبيئة التي نشأ فيها لا بد لها من التحكم في العواطف التلقائية وكتبها . فقد نشأ أفراد مجتمع « سواستون » في جو « بارد ، يخلو من « حرارة » العواطف ويقاسى من السطحية والنفاق والآنانية الرخيصة . وأدرك فورستر أن مجتمعاً مثل هذا المجتمع لن يتمكن أفراده من التعبير عن الجانب الخير فيهم أو من تنمية قدراتهم الإنسانية . وقد حذق فورستر فن إبراز صور الشخص على حقيقتها في قصصه وغالباً ما يدفعها إلى الظهور عارية أمامنا حين يجعلها تواجه أزمة معينة في موقف يضطرها فيه إلى الخروج من سلبيتها . ونرى هذه المواقف والأزمات بوضوح في قصتيه « هوارذ اند » و « رحلة إلى الهند » .

وتخلو هذه هذه القصة من التعقيد المفتعل في حبكةها ويمكن تبسيط هيكلها على هذا النحو : لناخذ مثلاً مجموعة من الشخصيات جعلتهم طرق حياتهم وبيئتهم غير مكتملة الشخصية ولا يمكن اعتبارهم أفراداً لهم القدرة على التصرف والإحساس كالأدبيين ، ولنتنقل مع هذه الشخصيات فجأة إلى بيئة أخرى أو بلد آخر أكثر ثراء من الناحية العاطفية والروحية وأكثر دفئاً وأقرب إلى الحضارة البدائية منه إلى الحضارة الحديثة . ثم لنقم بتسجيل نتائج هذا الاحتكاك والتأقلم بنوع من الحياء وبنوع من التعاطف والإحساس الذى يبرز المغزى أو الدرس الخلقى والفلسفى بتضميناته العديدة . وقد أعطانا هنرى جيمس فكرة عن هذه الطريقة من قبل وأضاف

ألبها فورستر طابعه الاجتماعي والثقافي ومصارحة فائقة قلما تمكن منها هنرى جيمس دون مواربة .

ويمكن تفسير الفكرة المحورية في هذه القصة وفي غيرها من قصصه على أنها سلسلة من الأضداد : الاتصال الوثيق والاندماج الكلى بين الأفراد يقابله مجرد الحديث العابر واللقاء السريع ؛ الحب الأساسى الذى يحياه الأفراد يقابله التحالف النفعى والتكاتف لمصلحة معينة ؛ الحقيقة يقابلها الغيرة العشواء والتحيز ؛ ألوان الحضارة الغربية الميكانيكية يقابلها التيارات الحضارية الخفية التى تربط إنساناً بآخر ؛ الميثولوجية الطبيعية يقابلها التطبيق الحديث العلمى للعلم ؛ هذا إلى جانب إصراره على أن هذه الأضداد لا تعمل منفردة فى أى حضارة أو بيئة فلا الشرق شرق ولا الغرب غرب ولا الخير خير تماماً يخلو من الشر ولا الشر شر تماماً يخلو من الخير . وفى طبعة حديثة للقصة يظهر على الغلاف صورة لقطع من ظرف خطاب ممزق عليه طابع بريد إيطالى ملفى وعبارة « لم يستدل عليه » . ويلخص مصمم الغلاف لنا القصة رمزياً . فقد فشلت وسيلة الاتصال أو الربط وتمزقت . وربما تعتبر الصورة تبسيطاً جائراً للقصة التى يحاول فيها فورستر أن يصور حالات يصعب فيها التلاقى أو يكاد يكون مستحيلاً . وربما يجد القارئ الآن نوعاً من التكرار الملل فى عرض قضيته لاسيما إذا كان قد قرأ الكتب الحديثة فى « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر فى الناس » ، دليل كمارنجى أو حتى قرأ كتاباً فى علم النفس يشير إلى مشكلة الاغتراب والعزلة والوحدة . ولكن أهمية فورستر ترجع إلى أنه تنبأ بهذه الظواهر قبل حدوثها ؛ ويصعب علينا أحياناً أن نعرف بأن جنود هذه الأزمات فى الأدب الإنجليزى ، شعره ونثره ، ولتى روج لها لورنس وهكسلى وفيرجينيا وولف وجيمس جويس وأليوت ، تمتد إلى مجتمع سوامتون وتحدث هذه الهزات العنيفة فيه منذ عام ١٨٩٠ . وهذا زمان قبل زمان

« ليوبولد بلوم ، وستيفن ديدالوس في «عوليس» ، وسبتييموس وارين سميث في «مسز دالواي» ، وفيليب كوارلز في «تقابل الألحان» .

ويختلف الإنسان عن الحيوان في قدرته على استعمال اللغة كوسيلة للاتصال بآخرين . واللغة كوسيلة فكرية أو أداة حضارية ، سواء مقروءة أو مسموعة ، لها فوائد لا تعد ولا تحصى . ولكن هذه الوسيلة تخفق في الحالات التي للقلب أو النفس فيها دخل في تجارب ذاتية ، فالكلمات التي نستعملها في الصلاة أو في الابتهاال إلى الله تعتبر كلمات ساذجة فقيرة قاصرة عن التعبير عما في صدورنا من محبة نحو الله عز وجل . ولا يمكن للحب أن يعبر عن نفسه أو يترجم إحساسه العميق أو انفعالاته إلا بما توحى به بضع كلمات على بطاقة للتهنئة أو حتى خطاب غرامي طويل . وبالرغم من عجز الكلمات عن تأدية وظيفتها العاطفية في مثل هذه الحالات فلا غنى لنا عنها ولهذا يعتز فورستر بالكلمة المكتوبة والمنطوقة ويقدرها حق قدرها ويقدرها لأنها حاقة الوصل التي يمكن ملاحظتها والرجوع إليها بين إنسان وآخر . ويحاول فورستر أن يقوم بدور الواعظ في القصة وبسط موعظته في أسلوب التخاطب بين الناس وإن لم يكن أسلوب الاتصال المباشر أو الفهم أو التعاطف . ونجد أفراد الطبقة الوسطى الأثرياء يحاولون أن يرفعوا من شأن لغة التخاطب العادية ليجعلوا منها فناً في حد ذاتها . ولا تعوز الكلمات هذه الطبقة وشخصه أمثال فيليب هيريتون ووالدته وأخته هاريت تجيد الكلام ، ويوحى إلينا فورستر في كثير من المواقف بأنه من الامتهان للكلمات أن نستعملها بهذه الطريقة المبتذلة وأن نستعملها استعمالاً سطحياً دون إحساس ووزن دقيق لها . ونقرأ في القصة :

« وتكلم فيليب دون انقطاع ... ولكنه لم يكن يدري أن جزءاً كبيراً من كلامه كان لا طائل تحته » .

إن فكرة الاتصال أو الربط أو التلاقي تصل إلى ذروتها في القصة

ويتبلور مغزاهما الرمزي في زواج « ليليا » من « جينو كاريللا » . ولقد مهد جو إيطاليا الشاعرى وسحرها وجمالها للتقارب بين هذه السيدة الإنجليزية وهذا الإيطالى البسيط ، بين الغنى والفقر ، بين الطبقة الراقية والطبقة الدنيا ، بين الشمال والجنوب ، بين البارد والدافئ - حضارتان مختلفتان ، كما يقول فورستر ، تحاولان أن تندجما وترابطا وتتصلا . وتبدأ الفوارق والصعاب التى يقابلها كل فرد يحاول أن يخرج من نطاق دائرته الثقافية والحضارية واللغوية فى الاتساع حتى يصير لها تضمينات عالمية وإنسانية تتعدى حدود ثقافة الفرد الواحد وحضارته . وقد عالج فورستر هذه المشكلة باهتمام زائد فى رائعته « رحلة إلى الهند » . وتبدأ الصعوبات التى تعترض الزوجين فى الظهور والتضخم حتى ينتهى الأمر بينهما ويقول فورستر فى القصة :

« كانت المحادثة - إذا كان من الممكن أن نسميها ، محادثة ، تدور فى خلط من الإنجليزية والإيطالية ، ولم تلتقط ليليا من الإيطالية شيئا يذكر ، ولم يكن سنيور كاريللا قد تعلم شيئا من الإنجليزية » .

وتبدأ الشخصوس تدريجياً فى إدراك وجود روابط أعمق وأقوى من الكلمة المقروءة أو المسموعة ، ويتحدث « سبيريدونى » مع صديقه جينو عن « لغة الحب » بقوله :

« إن الشخص الذى يفهمنا من أول نظرة ، والذى لا يضايقنا أبداً ، والذى لا نسأله إطلاقاً ، والذى نستطيع أن نفضى إليه بكل أفكارنا ورغباتنا ، لا عن طريق الكلام فحسب بل عن طريق الصمت - هذا هو ما أعنيه بكلمة Simpatico .

وهذا الفهم المباشر لا تعوزه الكلمات ، ففى استطاعته تخطى حواجز السن وحواجز الطبقات وحواجز المال . وقد كان فى استطاعة « ليزا » فى مسرحية بيجاليون لبرنارد شو مثلاً أن تستغنى عن خدمات الأستاذ هيجينز

ويتزايد اهتمام فورستر بهذه المشكلة على مر السنين وتستمر في شغل ذهنه ، فالخطابات المتفرقة والبطاقات التي يرسلها جينو ، لإرما ، لكي يضيق المسافة بينه وبينها ، ويقارب فيها بين الحضارتين والبيئتين سيحل محلها تبادل الخطابات والبرقيات بين أخوات آل شليجل في قصته « هواردز اند » ، أما خطاب فليدينج للدكتور عزيز في « رحلة إلى الهند » — ذلك الخطاب الذي نراه في آخر القصة والذي يخطئ في تفسير مغزاه محمود على صديق الدكتور عزيز — فيباعد بين المرسل والمرسل إليه وتكون النتيجة اتساع الهوة بين الاثنين . ولكن بالرغم من معالجته لمشكلة الاتصال بتضميناتها المختلفة في قصصه الأخرى ، إلا أننا لا نجد عرضاً دقيقاً لهذه التضمينات إلا في قصصه الأولى .

ويرى فورستر مع غيره من كتاب القرن العشرين التناقض في « التقدم » ، العلمي الحديث ، فمع تطور وسائل النقل والمواصلات وتقدمها من سكة حديد وتلغراف وتليفون يظهر التناقض في تباعد الفرد عن فرد آخر فتقريب المسافات قد زاد من المسافة بين الفرد والفرد (وقد عبر فورستر عن هذا أروع تعبير في قصة قصيرة له بعنوان « عندما تتوقف الآلة ») . فقد ساعدت المخترعات الحديثة من راديو وتلفزيون وجرائد يومية ومجلات من التغلب على الزمان والمكان ولكنها فشلت في إنماء وتحقيق العلاقات الإنسانية . ويدفع الفزع من « العالم الجديد الشجاع » ، فورستر إلى خلق شخصية جينو ، فحجرته تسيطر على أساسها ومحتوياتها الفوضوي بعكس حجرة الاستقبال في منزل هيريتون ويضيف فورستر : « ولسكنها الفوضى التي تأتي نتيجة للحياة . لا كنتيجة للحزن والسكابة . » وتدهش كارولين عندما تنظر إلى طفل جينو — طفل حقيقى من صلب أبيه — ينام في سلام على بساط قنر .

ويظهر أثر الآلة في القصة من أن آخر وترمز السيارة إلى عريضة الدعوى

ضد هذه الحضارة الميكانيكية ؛ فلدينا مس ديريك في « رحلة إلى الهند » ، شخصية مزعجة تعكر صفو الجو وتقلق من حولها كل مرة تظهر بسيارتها ، ولكن فورستر يدخر هجومه على الآلات الميكانيكية لقصته « هواردز اند » حيث بين أن في استطاعة انجلترا أن تضحي بالآلة في سبيل حياة أكل وأفضل .

وفي القصة يعالج فورستر الحب على مستويات مختلفة : حب الأم (ليليا ومسر هيريتون) والحب الروحي (كارولين أبوت) ، والحب الجنسي (ليليا وجينو) والحب الأبوي (جينو) وفقدان الحب (فيليب) والحب الفاسد (هاريت) . فمعظم أفراد مجتمع سواستون يبحثون دون وعي منهم عن الحب في إيطاليا ، تلك العاطفة التي حرمتهم منها الحياة المحافظة في انجلترا . وتفشل هاريت في الحب تماماً لأن قلبها كان قد تحجر بعد أن تمكنت منه عادات سواستون العقيمة . ويعيش فيليب و كارولين لسوء حظهما حياة برمائية ويؤثر جو إيطاليا الساحر عليهما ويعودان إلى انجلترا بعد هذه المغامرة التي سيكون لها أثرها في مستقبل حياتهما ، فقد حرص فورستر على أن يجعل للقصة خاتمة سارة .

ومن عادة فورستر ألا يعطى القارئ جواباً شافياً أو علاجاً ناجعاً ، فهو يشجع شخصه على التمسك بالحقيقة ولكنه لا يحرّمهم من الانغماس أحياناً في ملذات الخداع ، فهو لا يحاول أن يرى الأشياء بيضاء أو سوداء . فمجتمع « سواستون » مجتمع ميت من الناحية العاطفية ولكنه مجتمع نظيف مؤدب مريح ، ولا يخفى فورستر إعجابه بإيطاليا ولكنه لا يتحيز لها ولا يحاول أن يخفي عيوبها من همجية وفوضى .

أطول رحلة ١٩٠٧ The Longest Journey

تعتبر هذه القصة نوعاً من القصص الذهني وتهم بنقد الحياة أكثر من (م ١٠ أعلام القصة)

اهتمامها بتصويرها ومعظم شخصياتها من الصنف «الشاطر». ويدور الصراع في القصة بين الزوج وهو شاب عقلاني والزوجة وهي سيدة ضيقة الأفق ترمز إلى العالم بقيمه المادية. وفي القصة يتحدث فورستر عن دور الجامعة في حياة الفرد: «إني أرثي لهؤلاء الذين لم يذهبوا إلى كبردج، لأن الجامعة مكان أنيق، ولكن تلك السنوات كانت ساحرة. وإذا حالفك الحظ كان في استطاعتك أن ترى هناك ما لم تره من قبل وربما لا تراه ثانية. هذه هي الحقيقة. إن هذه التجربة التي تكشف عن «الحياة الطيبة» - حياة خالية من الكفاح المرير والطموح - تعطي لذة وحلاوة للحياة وتضفي عليها مغزى لا يعرفه هؤلاء الذين لا يستطيعون ممارستها».

مجرة تطل على منظر A Room with a View

يدور الصراع في هذه القصة في نزل أو «بنسيون» في إيطاليا، فتصل لوسي مع شارلوت ابنة عمها وهي متحفظة للغاية، فنظرتما للحياة ضيقة تحدهما التقاليد الإنجليزية من جانب ومن جانب آخر يحدهما تقديسها للتأدب والحشمة. ووجدت السيدتان أن صاحب البنسيون، قد فشل في حجز حجرتين مناسبتين لهما، فنظر لطيف، وتثور شارلوت عندما يقترح مستر «أميرسون» أن تأخذ السيدتان الحجرتين المخصصتين له ولابنه بدلاً من حجرتيهما ويصور لنا فورستر الصراع الذي ينشأ في نفس لوسي التي تجد نفسها فجأة مسرحاً لقوى متضاربة، فهي لا تريد أن تغضب شارلوت وفي الوقت نفسه لا تريد أن تجرح شعور جورج أميرسون الذي كانت قد بدأت تشعر نحوه بعاطفة وتستسلم في النهاية للتقاليد. «وانضمت أخيراً إلى الجيش العظيم من الذين يعيشون في ظلام ولا يسيرون خلف العقل أو القلب، بل يسيرون إلى غايتهم وفق كلمات معينة وهؤلاء هم الذين استسلموا للعسود في داخلهم».

هواردز اند ١٩١٠ Howards End

إن حياة الفنان ، سواء رضىنا أو لم نرض ، تقحم نفسها في تقيمتنا للعمل الأدبي بالرغم من أنه في تقيمتنا له يجب علينا أن نعى بالعمل ذاته . ولكن هذا لا يحدث بهذه السهولة ، فبالرغم من أننا نعتبر حياة الفنان أمراً خارجاً عن نطاق إنتاجه الأدبي إلا أننا ، دون وعى منا ، ندع مانعرفه عن حياته يؤثر في حكمنا على عمله . فنحن دائماً نحس بوجود الأديب خلف العمل الأدبي ، لا عن طريق مانستشفه من العمل الأدبي ولكن عن طريق الحقائق والمعلومات التي نجمعها عن حياته الخاصة . وتعتبر « هواردز اند » تحفة فورستر إذا استثنينا قصته « رحلة إلى الهند » ، ففيها تتطور أفكاره وتنمو .

وتعتبر « هواردز اند » حلقة أخرى من حلقات الصراع بين العالمين ، ففي أحدهما تنمو الشخصية وتكتمل ، وفي الآخر تذبل من جراء الكبت وتذوى . فترى صراعاً بين العقل والروح من جانب وحياة المال والعمل من جانب آخر . ويقابل أفراد عائلة شليجل المثقفين أفراد عائلة ويلكوكس أصحاب المال ويدرك الجميع في النهاية أنه لا بد للعالم من أن يضم عديداً من الأنواع . ويرى فورستر خيوط نسيج الحياة تتداخل وتتعدد أمامه ، فهناك اختلاط وتشوش وأسرار ، وليس هناك شيء أسود أو أبيض ، أو صواب مطلق أو خطأ مطلق ، ومن يريد أن يتجنب الخداع يجب عليه ألا يؤمن بشيء إيماناً مطلقاً فكل شيء موجود في الحياة ولكن لا شيء قيمة مطلقة .

تبدو إنجلترا في القصة في حالة اضطراب وتنحرك القصة رمزياً لا عن طريق التنافر بين الشخصيات فحسب بل لوجود زواج وسيمفونية ومكتبة عامرة بالسكتب وسيارة صاخبة وشجرة وارفة الظلال ومنزل قديم . ورمز إنجلترا هو المنزل العتيق الذي استوحى من اسمه فورستر عنوان قصته :

« هواردز اند » والسؤال الذى يطرحه فورستر للبحث هو : لمن سيؤول المنزل ؟ من الذى سيرث انجلترا ؟ والصراع ليس بين طبقتين ولكن بين أفراد ينتمون إلى طبقة واحدة : الطبقة المتوسطة . ولانرى فى القصة أثراً للأرستقراطية ولا للفقراء ، وكما يقول فورستر : « نحن لاهتم بالفقراء ولا بهمنا التفكير فيهم . ولا يمكن إلا للاخصائى أو الشاعر أن يهتم بهم . هذه القصة تعالج الناس الطيبين ، أو هؤلاء الذين يضطرون إلى التظاهر بأنهم طيبون . » فلدينا « ليونارد باست » فى طرف هذه المجموعة ويقف على حافة الفقر وفى الطرف الآخر يقف مستر ويلكوكس الغنى الذى يزداد ثراؤه باستمرار . وبينهما آل شليجل : مارجريت وهيلين ، تعيشان عيشة رغدة من دخل ثابت محترم وآل شليجل يمثلون الذكاء والعقل والإدراك والوعى فى القصة وعن طريقهم تتفتح القصة أمامنا ، فهم بؤرة تلاق ومركز للناس والربط بين طرفى الطبقة المتوسطة : الأغنياء والفقراء نسبياً . ولكن الشخصية التى تسيطر على القصة لا تنتمى إلى إحدى هاتين المجموعتين وهى مسز ويلكوكس التى وأن كانت زوجة لرب الأسرة إلا أنها تتركها ، ولا سمها العذرى إيماءات كثيرة فى العهد القديم راعوث أو روث . ولا يقتصر الصراع فى القصة على صراع بين أفرادها بل يتعداه إلى صراع بين الرجل والمرأة فتستجيب مارجريت شليجل إلى فحولة آل ويلكوكس ومثابرتهم على العمل وتزوج هنرى ويلكوكس ، وتقع هيلين شليجل فى حب بول ويلكوكس ولكنها تتركه عندما تكتشف أنه جبان .

والقصة محاولة جريئة للتعبير عن فلسفة المفكر الحر وفيها يحاول فورستر أن ينظم أجزاء الحياة المبشرة التى يحددها أمامه . وقد نجح فى أن يضع انجلترا تحت مجهر قوى ويعزل المرض الذى ينخر فى عظامها ويمتص حيويتها وحيوية أهلها . وربما لا يكون العلاج الذى وضعه فورستر لمواطنيه علاجاً شافياً ولكن ما يدعونا للاعجاب به هو تشخيصه للداء بكل دقة وأمانة .

ويمكن وصف هذا المرض بأنه ، نقص في التماسك ، . وقد تصبح انجلترا أحسن حالا وقد تبرأ من مرضها إذا عاد إليها التكافؤ والتوازن في العلاقات الإنسانية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكذلك في التوازن بين الفكر والعمل بين الأفراد ، وفي التوازن بين الآلات والناس ، وأخيراً في اتحاد الجسد وتكافئه مع الروح . وإذا وجدنا أن فورستر يطالبنا في هذه القصة بالشئ الكثير إن لم يكن بالشئ العسير فلنقرأ سطرين أو ثلاثة من مقال له بعنوان «ما أؤمن به» What I believe لنرى الضرورة الملحة في طلبه ولبنين إيمانه العميق بإمكانية تحقيق حلمه : «لا هن طريق تقدمه بل هن طريق تنظيم الخير وتوزيعه في نفسه سيتمكن الإنسان من حبس العنف في صندوقه ، وهكذا سيكون لديه الوقت لاستكشاف العالم وترك أثره فيه بجدارة ، ،

ولا يوجد شخص شرير في القصة التي تعالج أنماطاً جديدة من الشعب الإنجليزي تبدأ من «جاكي» ، السوقي الذي تعلم من الحياة في الشارع إلى مستر ويلكوكس الثرى البارز في المجتمع ، وحتى تشارلز الذي يزج به في السجن لجرمة ارتكبها لا يعتبر مذنباً بقدر ما أذنب المجتمع في حقّه . والشئ المعوج المنحرف في هذه الشخصيات هو نظرتهم للحياة أو كما يقول ماثيو آرنولد : «القدرة على النظر إلى الحياة بتأن والنظر إليها نظرة شاملة .» فإذا نظرنا إلى الحياة بهذه الطريقة ، برأى شريف وبقلب طيب ، فيجب أن تبسم الحياة في وجوهنا ولشرق وتتحسن .

وعند فورستر توجد مجموعة من الشخصيات تقف خارج دائرة هذا الصراع ، شخص لا ترى الحقيقة ولا تدركها عقلياً ولكنها تحس بها . فالحقيقة عندها إحساس ، يدركونها بالوجدان والحدس ، ويفيض أثر هذه الشخصيات على الناس من حولها ولكنها لا تشترك في الإصلاح أو الصراع . وعادة ما تكون هذه الشخصيات في متوسط العمر أمثال مستر امپرسون في

« حجرة ذات منظر » ومسز مور في « رحلة إلى الهند » ومسز ويلكوكس في هذه القصة . وهذه الشخصيات تشبه شخص فيرجينيا وولف أمثال مسز رامزاي في « إلى الفناء » ومسز دالواي في « مسز دالواي » . وهذه الشخصيات هي التي يفيض حبها وعطفها ليشمل الناس جميعا حتى الطيور والأشجار والحيوانات ولكنهم سلبيون ووظيفتهم في القصة كوظيفة « الوسيط الكيميائي » Catalysis في علم الكيمياء ، وهي المادة التي تؤثر في مادة أخرى وتغيرها دون أن تتغير هي . وفي « هواردز اند » تلعب مسز ويلكوكس هذا الدور ثم تموت وتحل مارجريت شليجل محلها . وقد حققت مسز ويلكوكس قبل وفاتها هذا التوازن تلقائيا دون جهد مقصود وهي مرتبة عالية من الحكمة يتمتع بها الحكماء . وقد تكون قبضة هذه الشخصيات وسيطرتها على الحياة قصيرة — فقد كان مستر أمرسون يحضر ، ومسز ويلكوكس تموت قبل نهاية القصة — إلا أن سيطرتها على الآخرين تستمر ويمتد أثرها حتى بعد موتها ، ويتم هذا الأثر الفعال عن طريق طاقاتها الحيوية . فمسز ويلكوكس جزء من الطبيعة ذاتها (كما في مسز رامزاي ومسز دالواي) وتنتشر شخصيتها وأثرها في الماضي وفي الحاضر وفي المستقبل وتشع اشعاعاتها في كل الاتجاهات كما تشارك الشجرة الضخمة التي يستظل بها المنزل والتي توجد في وسط الحشائش في العلو والتسامي . ونقرأ عنها في القصة : « واقتربت ، كانت تسير بغير جلبة فوق المرجة ، وكان هناك حقيقة حزمة من القش في يدها . كان يبدو أنها لا تنتمي إلى أفراد الجيل الجديد وسيارتهم . بل تنتمي إلى المنزل وإلى الشجرة التي كانت تظلل المنزل . كان الإنسان يدرك أنها تقدس الماضي وأن الحكمة الغرزية التي لا يمنحها إلا الماضي قد آلت إليها ... »

فقد كانت علاقاتها غرزية تخلو من معوقات الحضارة الحديثة . فهي مثلا لا تقول : « إن الشاب قد فسخ الخطبة » بل تقول : « إنه قد كف

عن حبها . ، وعندما تتحدث لا يشغلها حديثها عن الانحناء إلى الأرض الخضراء لتشم زهرة . وعندما تكون وسط الناس يبدو أنها تحس بأفكارهم قبل أن ينطقوا بها . وعندما تجيء ساعتها ويحين أجلها تتأكد من قداستها من الضوء الذي ينبعث من المدفئة ، ومن النافذة ومن الشمعة في المصباح وقد ألقوا بهالة مرتجفة من النور حول يديها . ، ولاتهم مسز ويلكوكس بالمسائل العقلية أو بالأمور المعقدة عادة : « كان للتحدث بلباقة يزعجها ويضعف خيالها الرقيق ، كانت جزمة من القش ، وردة . ، وبالرغم من أننا نقرأ عن وفاتها في الربع الأول من القصة إلا أن أثرها وروحها تظل ترفرف على القصة كلها وعندما تترك منزلها الريني بعد وفاتها لمارجريت شليجل فهي تؤكد لنا استمرارها المادى فى حبكة القصة حتى نهايتها .

وتتحدث مارجريت بلسان فورستر فى القصة لأن مسز ويلكوكس تؤثر الصمت ، وعندما فقدت مسز ويلكوكس صوتها وهى على فراش الموت ظلت ترمز إلى جوهر الأمومة وبدأت أكثر وأعظم من شخصية فى قصة . والمرأة التى تورثها مسز ويلكوكس منزلها ووشاحها وسلطانها الروحية لا تشبه كثيراً من أحسنت إليها . فهى شخصية حقيقية . وقد أحسنت مسز ويلكوكس الاختيار لأن مارجريت كانت متقدمة على أقرانها من الشخوص الأخرى فى طريق تكامل الشخصية التى أوردها فورستر . وبينما تظل مسز ويلكوكس فى قمة الكينونة ترمز مارجريت إلى إمكانيات الصيرورة ، فهى تنشئ التكافؤ الناجع واسكنها إنسانة مع ذلك .

إن طريق الفهم والتعاطف طريق صعب مخوف بالأخطار بالنسبة لمارجريت . فهناك اعتبارات طبقية ومادية تعطل سعى الحاج نحو هدفه . والعبارة التى يقتبسها فورستر ويضعها تحت عنوان قصته هى « الوصل لا غير Only Connect » وتبدو مارجريت أحياناً وقد أصابها الإحباط لإدراكها أن الأمر ليس باليسهولة التى تتصورها . فقد كانت تؤمن

وأختها هيلين بأهمية الاتصال البشرى عن طريق الحب والصداقة ولكن إيمانها بدأ يتزعزع بعد معرفتهما لآل ويلكوكس . وعائلة ويلكوكس تمثل المال والتجارة والطابع المادى الدينامى والحركة الخارجية وكلها أنواع من النشاط الذى لا يعبأ بالتعاطف أو الحب أو الاتصال الوثيق . ويلخص لنا فورستر هذه الفكرة المحورية بطريقة موحية فى سلسلة من «البرقيات والغضب» ، ولكن هذه الحياة القوية تغرى مارجريت ويكون لها أثرها فى تقدمها الروحى ، وتقول لأختها :

« الحقيقة هى أن هناك حياة عظيمة خارجية لم نلسها ، أنا وأنت (هيلين) حياة للبرقيات والغضب فيها أهمية قصوى . والعلاقات الشخصية التى نضعها فى أعلى مرتبة ليست فى أعلى مرتبة هناك . فالحب هناك يعنى مهر الزواج ، والموت يعنى مراسم الدفن . وإلى هنا أعتقد أننى واضحة . ولكنى أواجه صعوبة : هذه الحياة الخارجية ، ولو أنها من الواضح فظيعة ، تبدو غالباً وكأنها الحياة الحقيقية — ففيها صلابة . فهى مثلاً تنمى الشخصية ، ولكن هل تفضى العلاقات الشخصية إلى شيء مفرز فى النهاية . »

وقد تكون مارجريت قد تمكنت من التغاضى عن هذه الحياة الخارجية ولكنها لم تحقق بعد هذا التوازن ، ولن تجد ما تبحث عنه فيما تقدمه لها هيلين بنوع من الإغراء .

« إنى أنوى أن أحبك أكثر من ذى قبل . نعم ، إنى أحبك . فقد شيدت وأنت شيئاً حقيقياً ، وهذا الشيء روحى محض . وليس هناك ستار من الغموض بيننا . فالخداع والغموض يبدآن عندما يلبس الإنسان الجسد . . . إن ما يهمنا يوجد فوق الأشياء الملبوسة ، الأزواج ، والسعى وراء منزل . ولكن سعادة الفردوس سوف تظهر تلقائياً . »

وتفكر مارجريت وتجيّب بلسان فورستر :
« كانت تشعر أن هناك شيئاً قليلاً من عدم الاتزان فى عقل يقطع أوصال

ما نراه بهذه السهولة. فرجل الأعمال الذي يعتبر هذه الحياة وكأنها كل شيء ، والمتصوف الذي يؤكد أنها لا شيء ، يفشلان في هذا الاعتقاد أو ذاك ، في إصابة الحقيقة . . . والحقيقة كان يمكن العثور عليها عن طريق رحلات مستمرة إلى كل من العالمين .

وعند ما تقترب القصة من نهايتها تدرك مارجريت ، إن الحياة عميقة ، كنهر عميق ، والموت سماء زرقاء ، كانت الحياة منزل ، والموت حزمة من القش ، أو زهرة ، أو برج ، والحياة والموت كل شيء ولا شيء ، ما عدا هذا الجنون المنظم . . . وهناك روابط حقيقية فيما وراء الحدود التي تقيدنا الآن . وتدرك مارجريت أن العالم لا بد له من كل شيء في توازن مناسب ، وهذا التوازن ، وقد أدركت مغزاه الآن ، هو أساسي ما تتفوه به لزوجها : وقد كان لا بد من أن تتفوه به مرة واحدة في حياتها لتقوم الإهوجاج في العالم ، ويصبح مستر ويلسكوكس جمهورها ، لأن فورستر ، عن طريق مارجريت يتعداه إلى غيره ممن هم على شاكلته . وأخطر اتهام توجهه إليه هو أنه رفض أن يوطد صلواته بآخرين .

وتزخر القصة بهذه الأحكام التي قد تكون موضوع مناقشات ومناظرات فلسفية ، ويبقى الآن طريقة عرضها من الناحية الفنية والجمالية في قصة . فإذا كانت ملكية « هواردز اند » تعني انجلترا ذاتها كما يقول « ليونيل تريبلنج » بطريقة مقنعة في كتابه عن فورستر ، فهذا يعني أن ملكية المنزل قد انتقلت من مسز ويلسكوكس التي تمثل الأم العظيمة إلى مارجريت شليجل التي ولدت في محيط أرستقراطية الثقافة الجديدة والإحساس المرفه النقي والذكاء والجمال والديموقراطية الليبرالية . وانتقال ملكية المنزل إليها لم يكن سهلا لأن آل ويلسكوكس بما لهم من خبرة في عالم المال والتجارة يتحايلون على التوريت بحيل قانونية . ويمتد أثر مسز ويلسكوكس وقدرتها حتى وهي في قبرها وتسير الأمور بعناد في مجراها حتى نصل إلى نهاية القصة وتصبح

مارجريت سيدة هواردن اند . وطريقة مارجريت فى إدارة شئون المنزل ترمو إلى مستقبل انجلترا كما يتخيله فورستر . فلا زال مستر ويلسكوكس يعيش فى المنزل ولكنه أصبح رجلاً مريضاً وقد انتقلت السلطة من يده إلى يد زوجته .

ويعتبر الابن الغير الشرعى من هيلين شليجل وليونارد باست جزءاً من التراث وهو نتاج طبقتين وفى المستقبل سيصبح الجميع أحراراً وسيكون للطبقة العاملة دور فعال فى السياسة إلى جوار الدور الذى يقوم به المتعلمون وأفراد الطبقة المتوسطة التى ستحل محل الرأسمالية الأرستقراطية التى ينقصها الحب والعطف وطريقة لتوظيف الروابط خلاف البرقيات والغضب .

وعندما أطلق فورستر على قصته " هواردن اند " فهو يوحى إلينا بأهمية الرمز وبأهمية المعنى الذى يعلقه على هذا المنزل الريفى . وفى طبعة حديثة لدار بنجوين حرص مصمم الغلاف على إبراز هذه الرموز فوضع السيارة فى أمامية الصورة ووضع المنزل الريفى فى خلفيتها وبجواره الشجرة العتيقة التى يستظل بها المنزل . وفى هذا المنزل الريفى نرى الجذور الطبيعية والاستقرار والجمال - وكلها ينايع الحضارة الإنجليزية القديمة . فالأختان مارجريت وهيلين من أصل انجلى جرمانى وتمثلان الأرستقراطية الحضرية الجديدة التى تتركز فى لندن والتى تعتمد على العقل . ولسكى يبرز فورستر الفكرة الأساسية وهى أن إنجلترا وطن قبل كل شئ . وليست مكاناً لبناء المنازل يقول : " لقد ظهر هذا البناء إلى حيز الوجود ، وذلك مقضى عليه ، واليوم قد تغيرت هوايت هول : وسيحل الدور على شارع ريجنت غدا . وشهر بعد شهر أخذت رائحة البترول تفوح فى الشوارع بشدة وأصبح من العسير عبورها ، وأخذ الناس يستمعون بصعوبة إلى بعضهم وهم يتكلمون ، وأخذوا يسنشقون هواء يقل عن ذى قبل ، وشاهدوا السماء تنكمش روياً

رويدا . وانكششت الطبيعة : كانت أوراق الأشجار تساقط في منتصف الصيف ، وأشرقت الشمس من خلال سماء ملبدة بالدخان القذر .
ويقرب فورستر في حبه للطبيعة من وردزورث في أجزاء من القصة ، وفي أجزاء أخرى ينظر إلى قضيته من بعيد مثل جويس .

ويموت ليونارد باست ويوحى إلينا فورستر بأن المنزل سيؤول إلى ابنه في المدى الطويل . وفي الوقت الحاضر يحاول مستر ويلكوكس أن يدخل المنزل ولكنه يسأل « من معه المفتاح ، ولا يجد جوابا . وتدفع مارجريت باب المنزل بيدها بكل بساطة وتدخل فقد كان مقدراً لها أن ترث المنزل والأرض من حوله والشجرة التي تعتبر جزءاً من المنزل ، ويتضح لنا ما ستفعله مارجريت بالمنزل وبانجلترا من طريقة إدارتها لشئون المنزل في نهاية القصة .

وينظر فورستر إلى الآلة على أنها رمز للحركة الدائبة والتقدم المادى ، ويرى أن هذا التقدم لابد أن يصاحبه تقدم مماثل في الحب والشفقة لأن من يسرعون لا يستطيعون تأمل الحياة في أناة ورؤيتها رؤية كاملة . والسرعة من أجل السرعة دون حساب الاتجاه والهدف شيء خطر بل عين الشر . وتشعر مارجريت بهذا : « إنى أكره هذا التغير المستمر في لندن . إنه خلاصة حياتنا ونحن في أسوأ حال - فوضى دائمة ، وكل الخصال ، الخير والشر واللامبالاه في حركة تدفق - تسيل ، تسيل إلى الأبد ، .

ويعتبر مستر ويلكوكس ، عبقرى المال والتجارة ، هو المسئول الأول عن هذه الحركة الدائبة . « كان هنرى يتحرك دائماً ، ويدفع الآخرين للتحرك ، حتى تقابلت أطراف الأرض ، وتعتمد شركته على المطاط في « الإمبراطورية » وتؤثر هذه الحركة الجنوبية على مسز ويلكوكس قبل وفاتها فتراها مارجريت وهي تصعد في مصعد : « وعندما أغلق الباب الزجاجى للمصعد على مسز ويلكوكس أحست أنها كالمسجونة ... امرأة قل أن يوجد

مثلاً كانت في طريقها إلى السماء كعينة في زجاجة ، وإلى أي سماء - قبة كقبة الجحيم ، سوداء كالحباب ، ويساقط منها الهباب . ، ويرمز فورستر إلى الآلية في انجلترا بالسيارة التي تتخذ الشخوص منها مواقف مختلفة . فمنهم من يتحمس لها ومنهم من يكرها . وشخصه التي تتعاطف مع السيارة هي التي تحبذ الآلية مثل تشارلز الذي يعنى بسيارته أكثر من عنايته بالآدميين من حوله ويقودها بسرعة فائقة دون أن يصل إلى شيء ودون أن تعرف غايته . ولهذا يصور لنا فورستر مسز ويلكوكس كسيدة لا يعنيتها من أمر السيارة شيء . « كان يبدو أنها لا تنتمى إلى الجيل الجديد ولا للسيارة . بل للمنزل . . . » ونراها في منظر تشاهد فيه تشارلز « الذي كان لا زال واقفاً في سيارته الكريهة وهي تهتز ، ثم تحول بصرها بعيداً عنه إلى أزهارها . ومارجريت ، التي توث مسز ويلكوكس ، تكره السيارة ولا تستعملها .

يعبر فورستر عن آرائه في هذه القصة بنوع من الاتزان والحكمة وسعة الصدر ، فهو يعلم جيداً ويعترف أن الحياة معقدة من الناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وبالرغم من توفر حسن النية والصدق فإن توطيد العلاقات يصبح ممكناً إذا توفرت « العملة » كما يقول جورج أورويل بعده بربع قرن من الزمان : « إن روح العالم هي الاقتصاد . وأحقق هوة ليست عدم وجود الحب ، بل هدم وجود العملة . ، ولكن مجرد الحصول على العملة لا يكفي لرفع الناس إلى مستوى بطولي .

يقول ليونيل تريلنج إننا لا نجد إلا قلة من الرجال الأقوياء في قصص فورستر ولذلك تعتمد انجلترا على النساء في بناء مستقبلها . وفي هواردن اند يشل فورستر حركة معظم الرجال ، فنجد تشارلز في السجن ، ويموت ليونارد باست ، وويلكوكس مريض ، وتصبح الأمور في يد مارجريت وهيلين كما كانت من قبل في يد مسز ويلكوكس . وفي القصة يخيل إلينا أن

فورستر لا يدري كيف سيكون عليه الحال في المستقبل ويحاول أن يجعل القارىء يشاركه هذا الشعور .

رحلة إلى الهند A Passage to India

ما أن نصل إلى قصته « رحلة إلى الهند » ، إلا ونجد فورستر قد نال الشهرة التي كان يستحقها وكان الوقت كذلك موافياً لنشر كتاب مثل هذا الكتاب . وكان فورستر قد انتهى من كتابة الجزء الأخير بعد عودته من الهند في عام ١٩١٢ . وتقع حوادث القصة قبل الحرب العالمية الأولى ونشرها فورستر بعد أن كان حماس « كيلنج » ، قد فتر للإمبراطورية وكانت الديمقراطية في إنجلترا قد بدأت تعطف على الهند . وفي أمريكا أثني النقاد على القصة على أنها إدانة للحكم البريطاني في الهند . وفي إنجلترا أصبحت القصة سلاحاً تهكمياً في يدى الذين كانوا يريدون السخرية من الطبقة الحاكمة وخريجي المدارس الخاصة ، ومن السياسة البريطانية بوجه خاص .

ويظهر بعد نظر فورستر وماتنباً به في القصة في نهايتها :

« الهند أمه ! يا له من تمجيد ! إنها الوافد الأخير إلى عصبة أمم القرن التاسع عشر النكراء ، تسير مترنحة في هذه الساعة من العالم تحتل مقعدها هي ، تلك التي لم يكن لها من نظير سوى الإمبراطورية الرومانية المقدسة ، سوف تقف مع جواتيالا على قدم المساواة ، وربما مع بلجيكا ! كان « فيلدينج » يسخر ثالية . وأخذ عزيز يهتز في اتجاهات مختلفة ، وقد تملكته ثورة عارئة ، غير مدرك لما ينبغي أن يعمل . وصاح : « ليسقط الإنجليز على كل حال ، هذا مؤكد . اغربوا عنا ياسادة ، وضاعفوا سرعتم . إننا قد نكره بعضنا البعض ، ولكن كراهيتنا لكم لا يفوقها شيء . فان لم أرغمكم أنا على الرحيل ، فسيفعل ذلك أحمد أو سيفعله كريم . سوف تتخلص منكم حتى وإن مضت خمسمائة سنة مضاعفة خمسين مرة . أجل ، سوف نلقى بكل انجليزى لعين إلى البحر ، وعندئذ ، — واتجه بجواده نحوه منفعلاً — وعندئذ ،

وأنهى كلامه وهو يكاد يقبله « سوف تصبح أنت وأنا صديقين » .
فقال الآخر وهو يمسك به في حرارة « ولم لا نكون أصدقاء من الآن !
إن هذا ما أريده أنا ، وهذا ما تريده أنت » .

لقد اقتبس فورستر عنوان قصته من قصيدة بهذا العنوان للشاعر الأمريكي
« والت ويتمان » ، وكان شاعرا متصوفا . ويتكون هيكل القصة من الصراع
والفروق بين ثلاث حضارات — الحضارة الغربية المسيحية والحضارة
الهندية والحضارة الإسلامية في الهند . ويمكن تقسيم الشخصيات إلى ثلاث
أنماط : المسلم العاطفي الطيب والهندوكي المتصوف والإنجليزى المسيحي .
وربما كان الدكتور عزيز يمثل الرجل المسلم الشرقى بما فيه من عيوب
ومحاسن ولكنه يتسامى بحضارته ويتعداها ، وكذلك الحال مع جودبول
وفيلدينج ! فكل شخص يحاول قدر استطاعته وفي حدود حضارته التى نشأ
فيها وما لها دلالات وتضمنيات أن يتصل بآخرين أبناء حضارة أخرى .
وتعكس القصة كل هذه المحاولات فى أسلوب واقعى رائع .

وحبكة القصة بسيطة وهى الاعتقاد بأن الدكتور عزيز قد اعتدى على
فتاة انجليزية فى كهف من كهوف مارابار . وتقوم زوبعة فى شاندرابور
ويصور لنا فورستر الصراع والتحيز والتحزب والحقد والتفريق العنصرى
فى سلسلة من المناظر السريعة التى تظهر فيها الشخصوص على حقيقتها عندما
تعرضت لهذه الأزمات . فترى سوء تطبيق العدالة والهيستيريا الجماعية التى تأخذ
بعقل الشخصوص وتجعل من الصعب التوفيق بين وجهات النظر المختلفة .
ولكن العطف والذكاء والحب يستطيعون فى النهاية التغلب على هذه العقبات ،
وينقسم الأوريون إلى قسمين ، غلاظ القلوب فى جانب ويمثلهم الرائد كالندر
وروفى هيلسوب وقد أعماهم التحيز ضد المواطنين ، وفى الجانب الآخر يقف
فيلدينج الذى كان يأمن ببراءة الدكتور عزيز من هذا الاتهام . أما مسز
مور — وهى تشبه إلى حد ما مسز ويلسكوكس فى « هداردز آند » — فتترك

الهند قبل أن تستمع المحكمة إلى القضية وتموت على ظهر السفينة في البحر بين الشرق والغرب . فلا هي قد وصلت إلى إنجلترا أو بقيت في الهند لتؤدي دورها في التقريب بين الحضارتين ويتحول اسمها فيما بعد إلى أسطورة يرددوها الشعب في كلية ، أزموور ، ويبتلع المحيط الهندي جثتها في النهاية .

وتعتبر مسز مور من زاوية أخرى أم شخصية في القصة لتعاطفها مع المسلمين والهنود ويظهر هذا التعاطف في محادثتها في المسجد مع الدكتور عزيز . وتتمر بأحرج لحظات حياتها عندما تهزها التجربة التي مرت بها في كهوف مارابار :

« كلا ، إنما لم تكن ترغب في تكرار التجربة . وكلما ازدادت تفكيراً فيها ، غدت في نظرها أظلم وأرهب . لقد أصبحت الآن تضيق بها أكثر مما كانت وقت أن مرت بها . فقد كان في وسعها أن تنسى الصدمة والرائحة ، أما الصدى فقد بدأ يهدم تعلقها بالحياة على نحو لا يستطيع وصفه . ذلك لأن وهذا الصدى الذي أتى في وقت تصادف فيه أن أحست بالتعب كان يهمس في أذنها ، إن العطف ، والشفقة ، والشجاعة ، كلها موجودة ، ولكنها جميعاً سواء . وكذلك القذارة إن كل شيء موجود ، وليست هناك قيمة لأي شيء . ولو كان المرء قد نطق أقذع الالفاظ في ذلك المكان ، أو أنشد شعراً رفيعاً ، لآتاه رد واحد لا يتغير هو « أو - بوم » ، ولو كان قد تحدث بلسان الملائكة ودافع عن كل ما في العالم الحاضر والماضي والمستقبل من تعاسة وسوء تفاهم ، وعن كل بؤس يجب أن يعانيه الناس مهما كانت آراؤهم ومراكمهم ، ومهما حاولوا أن يتهربوا منه أو يتجنبوه - لو كان قد فعل ذلك لانهى إلى نفس النتيجة . . ولكن فجأة ، وفي طرف ذهنها ، ظهرت العقيدة ، العقيدة المسيحية المسكينة الصغيرة الثائرة . وأدركت أن كل عباراتها المقدسة من « ليسكن نور » حتى « قد أكمل » ، كل هذه لم تكن تؤدي إلا إلى « بوم » . وهنا أحست بخوف أوسع نطاقاً من المعتاد . أن السكون الذي لم يفهمه

عقلها أبداً . لا يمنح روحها الراحة التي تنشئها . . وأدركت أنها لا تريد أن تكتب لأولادها ، ولا تريد أن تتصل بأحد ، حتى بالله ذاته . .

ولكلمة « رحلة » ، في عنوان القصة مغزاها ، فهي محاولة أخرى للربط والاتصال وهي همزة الوصل بين طريقة في الحياة وأخرى ، بين الغرب والشرق ، بين القلب الإنساني في صراعه مع الآداة الحكومية المستعمرة وبين الحرية والاستقلال . والقصة بالإضافة إلى هذا كله صورة صوفية رمزية للحياة والموت والعلاقات الإنسانية . وإذا كان هناك غموض في القصة فهذا يرجع إلى طموح فورستر واتساع رقعة اهتمامه ، ويوضح فورستر موقفه وموقف الغربيين من الهند في العبارة التالية :

« كيف يستطيع العقل أن يفهم بلادكم هذه ؟ لقد حاولت أجيال الغزاة أن تفهمها ، ولكنها ظلت نائية عنها . فما كانت المدن المأهولة التي شيدوها إلا أماكن يعتكفون فيها ، وما كانت معاركهم إلا تعبيراً عن ضيق أناس لا يجدون للعودة إلى وطنهم سبيلاً . وإن الهند لتعرف متاعبهم حق المعرفة ، بل إنها لتعرف متاعب العالم بأسره ، حتى أعماق أعماقها . وهي تنادى قائلة « أقبِلوا ، بأفواهها المائتة ، ومن خلال أشياء تافهة وأشياء فخمة . ولكن « أقبِلوا ، إلى أي شيء ؟ هذا ما لم تحدده أبداً . »

وفي دراسة له يقول « جلين الآن » ، أن تقسيم القصة إلى « المسجد » و « الكهوف » ، « المعبد » ، يشير إلى الربيع والصيف والخريف والمطر في الهند ؛ إلى العاطفة التي يمثلها الدكتور عزيز وإلى العقل الذي يمثله فليدينج وإلى الحب الذي يمثله « جودبول » . أما مسر مور فتنتهي إلى كل هذه العواطف ، فهي تشعر بالراحة في المسجد والكهف والمعبد ويشير التقسيم كذلك إلى طرق ثلاث : طريق العمل وطريق المعرفة وطريق التأمل والعبادة . .

ولا يقتصر الصراع في القصة على صراع بين الحضارات بل على صراع

بين أفراد حضارة واحدة كما يتضح من الموقف التالى بين روني
ومسر مور :

- إتنا لم نحضر إلى هنا لكي نسلك سلوكاً لطيفاً !

- ماذا تعنى ؟ قالت مسر مور .

- أعنى ما أقول ، إتنا جئنا إلى هنا لنقيم العدالة ونحافظ على الأمن .
هذه مشاعرى ، وليست الهند حجرة استقبال .

- إن مشاعرك مشاعر إله . قالتها فى هدوء ، ولكن سلوكه هو الذى
ضايقها أكثر من مشاعره . ثم قال وهو يحاول أن يعود إلى طبيعته : « إن
الهند تحب الآلهة . »

- والإنجليز يحبون أن يظهروا كآلهة . »

وقالت وهى تدق بالخواثيم فى أصابعها : « سأجادل فى ذلك ، وفى
الحقيقة سأملئ رأى فى هذه المسألة . إن الإنجليز قد جاءوا هنا ليكونوا
إطافاً . »

فسألها وقد عاد يتكلم فى رفق لأنه خجل من انفعاله ، قائلاً :
- وكيف تفهمين ذلك يا أمى ؟

- لأن الهند جزء من العالم ؛ وقد جمعنا الله على الأرض لكي يجب
بعضنا بعضاً . إن الله . . . محبة . »

إن نهاية القصة ليست واضحة تماماً ويجعلنا فورستر ندرك أن « رحلة
إلى الهند » لا تكفى بل ، كما يقوم الشاعر والت ویتان ، رحلة إلى
ما وراء الهند !

الرمزية فى كهوف مارابار :

لا يقتصر اهتمام فورستر فى القصة على أبعاد الخلافات الوطنية والتفرقة
العنصرية والصراع بين الحاكم المستعمر والمواطنين بل يتعداه إلى الغوص فى
(م ١١ - أعلام القصة)

مشاكل إنسانية تجرّه بدورها إلى مواقف ملغزة يستعين بالرمز على إبرازها. ولا بد من وجود الغموض في أى رمز كما بينا في المقدمة ، فكهوف مارابا رمز مشحون بالدلالات والمعاني ، ويربطنا بها فورستر في أول جملة في الفصل الأول : « لا توحى مدينة شاندرابور بشيء غير عادى فيما عدا كهوف مارابار التى تقع على بعد عشرين ميلا منها » . وينتهى الفصل الأول أيضاً بكهوف مارابار : « وهذه القبضات والأصابع هى تلال مارابار التى تحتوى على الكهوف الغريبة » . كما أن تقسيم القصة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية : المسجد ، الكهوف ، المعبد : يجعل من الكهوف فى الوسط مركزاً فى بناء القصة السيمفونى الذى يتكون من ثلاث حركات. وتخلق الكهوف حولها مجالا مغناطيسياً قوياً تتجمع حوله خيوط شاردة وصور وإشارات وحوادث كثيرة لتلتقى بأضوائها على الكهوف كرمز هام. وهذه الإشارات الغامضة فى نص القصة بأكملها تعدنا لمواجهة اللغز فى الكهوف فى الجزء الثانى من القصة . ويقدمنا فورستر إلى هذا الرمز المحير ويواجهنا به فى الفصل الثانى عشر وهو أول فصول الجزء الثانى ، فهذه الكهوف أقدم من أى شيء فى الوجود ، إنها لا تشبه شيئاً آخر فى الحياة ، ونظرة واحدة إليها تذهل الإنسان ، فهى أقدم من الزمان والروح :

« ومن الممكن وصف الكهوف بسهولة ، فهناك نفق طوله ثمانى أقدام وارتفاعه خمس أقدام وعرضه ثلاث أقدام ، ويؤدى هذا النفق إلى حجرة مستديرة قطرها حوالى عشرين قدماً . وهذا النظام يتكرر حدوثه خلال مجموعة التلال ، وهذا هو كل ما فى الأمر . . فالشكل لا يختلف مطلقاً من كهف لآخر ، وليس هناك نقش أو مجرد حش للنحل أو خفافش يميز كهفاً عن كهف ، لا شيء ، لا شيء يتعلق بها . وشهرتها . . لا تعتمد على حديث الناس . إنها تبدو كما لو كان السهل المحيط بها أو الطيور المارة قد أخذت

على عاقبها أن تصبح : يا للعجب اقتستقر الكلمة في الهواء وتستنشقها البشرية .

• إنها كهوف مظلمة . وحتى عندما تكون فتحاتها مواجهة للشمس فإن قليلا من الضوء يمتد في نفق المدخل إلى الحجرة الدائرية . إن ما يرى قليل ، وليس لعين أن تراه ، إلى أن يصل الزائر ليمسك دقائقه الخمس ويشعل الثقاب ، فعندئذ تظهر شعلة أخرى مباشرة في أعماق الصخرة ، وتتحرك تجاه السطح كما تنطلق الروح الحبيسة . وقد كانت حيطان الحجرة الدائرية مصقولة صقلا عجيباً . وتقترب الشعلتان وتحاولان الاتحاد ، ولكنهما لا تستطيعان ، لأن إحداهما تتنفس الهواء والآخرى الحجر ، ولم يكن الإنسان في ذلك المكان يستطيع أن يرى سوى مرآة مرصعة بالألوان الجميلة تفصل بين الآحبة ، ونجوم رقيقة ذات لون أحمر وردي مختلط بالرمادي تعترض ، وسديم رائعة ، وظلال أكثر خفوتاً من ذيل النجم المذنب أو القمر في رائعة النهار ، وكل ما يتصل بالحياة الجرائنية الزائلة . وتبرز القبضات والأصابع فوق التربة الممتدة . وهنا يصبح وسطها آخر الأمر أنعم من جلد أى حيوان ، وأملس من الماء الساكن ، وأكثر شهوانية من الحب ، ويزايد الإشعاع ، وتمس الشعلات الواحدة الأخرى ، وتقبلها ، وتنطفئ . ويعود السكف إلى ظلامه كسكل السكوف .

ولسكل من المسجد والكهف والمعبد — وكلها كهوف من نوع أو آخر — عالمه الخاص به ، ففيها جميعها يمر الفرد بتجربة روحية يحس فيها بوجود الله ، ويرتبط الثلاثة برباط مبهمة تعجز المفردات عن التعبير عنه . فالعالم الذى يمثله المسجد ، كما يراه فورستر ، عالم منظم محدد أما عالم المعبد الهندى فهو كما يقول فورستر عالم به «فوضى روحية» فهو يرمز إلى الحيرة والعجب الإلهى ولهذا لا يشبه المسجد أو الكهف . وما نراه على اللوحة المعلقة في المعبد من خطء هجائى في عبارة «الله محبة» God is Love يرمز إلى الفوضى وإلى

التوفيق في آن واحد ، إلى العقل والعاطفة ، إلى المسجد وإلى الكهف ، إلى الحيرة في هاوية الكهف وإلى النظام في ساحة المسجد . ويقارن فورستر بين فوضى المعبد أو غموض الكهف وبين جمال البندقية الذي يبرزه وجود كل شيء في مكانه في إطار منظم متناسق :

« وبعد ذلك وصل البندقية . وعندما نزل إلى الرحبة الصغيرة ارتفع إلى شفتيه كأس من الجمال ، فشربه وقد غلبه شعوره بالخيانة ، فإن بنايات البندقية ، كجبال كريت وحقول مصر ، قد أخذت أما لكنها الصحيحة ، في حين أن كل شيء في الهند المسكينة كان في غير موضعه . لقد كاد أن ينسى جمال الشكل بين معابد الأصنام وكتل التلال... إن البحر الأبيض المتوسط هو المعيار البشري . وعندما يترك الناس هذه البحيرة الرائعة ، سواء من طريق البوسفور أو طريق صخرتي هرقل عند مضيق جبل طارق ، فإنهم يخرجون إلى التجارب البشعة الغربية ، أما المخرج الجنوبي فيؤدي إلى أغرب التجارب على الإطلاق ، . (الفصل الثاني والثلاثون)

وتساعد الشخصوس وحوادث القصة على إبراز المغزى الرمزي في الكهوف ونصل إلى ذروة الحدث الدرامي في الجزء الثاني من القصة . ومن خلال تجربة مس كويستيد ومسز مور تظهر الشخصوس على حقيقتها ، وفي إبرازها لعواطفها ودوافعها ينجلي غموض الكهوف رويداً رويداً ولكن الغموض لا ينجلي تماماً . وعندما تذكر الكهوف في مجلس روني يقول عنها « إنني أعرف كل شيء عنها بطبيعة الحال ، . ويبدو أنه أجهل من الدكتور عزيز نفسه الذي ينظم رحلة إليها ولكنه يعود فيسأل : « على فكرة ، ماذا يوجد داخل هذه الكهوف ؟ ولماذا نحن ذاهبون إليها لرؤيتها ؟ ، ويبدو أن الأستاذ جودبول الهندي يعرف شيئاً عنها ولكنه لا يريد أو لا يستطيع أن يعبر عن سرها في لغة كلامية ، وتدخل مس كويستيد أحد الكهوف وهي في حالة نفسية قلقة وكانت تفكر في زواجها من روني :

لقد اكتشفت فجأة أنها أشبه بمتسلق جبل انقطع الجبل الذي يتعلق به . ما أعجب ألا يحب الإنسان الشخص الذي سيتزوجه ! وما أعجب ألا يتبين هذا الأمر حتى هذه اللحظة ! بل ما أعجب ألا يكون قد سأل نفسه هذا السؤال قبل الآن ولكن ، لتفكر في شيء آخر ! وظلت ساكنة في مكانها وقد تملكها الحنين أكثر مما تملكها الخوف ، وظلت عينها مثبتتين على الصخرة اللامعة .

أمام سر مور التي تعرف الكثير عن الكهوف فترحل بعيداً عن الهند دون أن تبوح بسرها ومع ذلك فهي أهم شخصية غريبة في القصة ويضفي فورستر على تصرفاتها روحانية غريبة تجعل منها في النهاية قديسة يتذكرها جودبول في لحظة ولادة الإله في الفصل الثالث والثلاثين . وعلاقتها بالزنبور في أول القصة تربطها برباط صوفي مع الأستاذ جودبول الهندي . ويوحى إلينا فورستر بهذه العلاقة الغامضة قبل زيارتها للكهوف حين تقول :
لقد أخذت تحس إحساساً متزايداً (دون أن تدري أكان ذلك رؤية أم كابوساً ؟) بأنه ، رغم أن الناس مهمون فإن العلاقات بينهم ليست مهمة وبأن الزواج بوجه خاص قد أثرت حوله ضجة أكثر مما يستحق ، إن الإنسان ، بعد قرون من الارتباط الجسدي لم يزد فهماً لأخيه الإنسان .
وتطوف بخيالها نفس الفكرة فيما بعد تجرّبها المخيفة في الكهف وتقول لابنها :

لماذا كل هذا الزواج ؟ الزواج ؟ إن البشرية ربما صارت إلى فرد واحد منذ قرون إذا كان للزواج أية فائدة . وكل هذا الهراء عن الحب ، الحب في كنيسة ، والحب في كهف ، كما لو كان بينهما أدنى فرق ، وانتزع أنا من أعمالى لمثل هذه التفاهات . . .

وتدخل مس كويستيد الكهف وتمر بتجربة نفسية عنيفة ولكنها تولد

فيه من جديد وتوضح لها الرؤية فيما بعد هذا المذيان ولا تتزوج روني وتعي ما كان في عقلها الباطن .

وترمز كهوف مارابار إلى الموت فقد شاهدت مسز مور دودة فيها :
« ما الذى تحدث إليها فى ذلك الكهف الجرانيتى المصقول ؟ ما الذى كان
يكن فى أول الكهوف ؟ شئ غاية فى القدم وغاية فى الصغر ، وجد قبل
أن يوجد الزمان ، وقبل أن يوجد المسكان . شئ أفطس الأنف عاجز عن
العطاء . إنه الدودة التى لا تموت ذاتها ، .

ويتدخل فورستر فى السرد ويوجه حديثه للقارىء ويعلق على هذه
التجربة الغامضة :

« ويقال أن للرؤى تستتبع العمق ، ولكن صبراً أيها القارىء العزيز
حتى تمر بإحداها . . . ربما كانت الهاوية حفرة صغيرة ، وكانت الحياة
الحالدة أصلها من الدود . . . »

وقد ترمز الكهوف إلى الرحم وإلى الحياة فقد كان هناك طفل فى أحد
الكهوف المظلمة ، وقد تمثل الهند بغموضها وعدم تناسقها ، فهناك تقابل
واضح بين جغرافية الهند وتضاريسها وعدم الانسجام فى معالمها ومعالم البندقية
أو مصر أو كريت . وترمز الكهوف إلى كل ما هو بدائى ولا شعورى
وجنسى . وهى صورة للهند بغموضها كما أنها أعمق فى مغزاها من المسجد
أو المعبد أو الأستاذ جودبول أو الهند نفسها ، وتتردد أصدااء الكهوف
فى القصة فى الفصل الخامس فى عقل مسز مور :

« أما مسز مور فقد شعرت بأنها أخطأت بذكرها الله ، ولكنها كلها
كبرت فى السن وجدت أنه من الصعوبة تجنب ذكره . لقد لازم فكرها منذ
دخولها الهند ، وإن كان من الغريب أن إرضاءها كان أقل . إنها لا بد
أن تحتاج لذكر اسمه كثيراً كأعظم ما عرفت ، ولكنها لم تجد ذلك قط

أقل مما هو الآن أثراً. وخارج القبور كان يبدو دائماً قبو آخر، ووراء الصدى البعيد كان السكون .

وتظل الهند لغزاً كالكهوف . فكيف يستطيع العقل أن يفهم بلاداً كهذه ؟ وتظل الهند والكهوف تنادى « أقبلوا » ، ولكن « أقبلوا » إلى أى شيء ؟ هذا ما لم تحدده ، وترمز الكهوف إلى عالمنا الذى نعيش فيه وإلى الجحيم أو النعش أو القبر . وقد تنتمى الكهوف إلى حوت يونس وموئى ديك لهرمان ميلفيل ، وإلى مناجم لورنس وعنقائه وإلى الكابوس المزعج الذى يعيش فيه إنسان العصر الحديث .

وبعد هذا كله ، ماذا تعنى الكهوف ؟ من الواضح أنها ترمز إلى أشياء كثيرة ولسكتنا لا نستطيع أن نسبر غورها وكما يقول فورستر :

« إن الروح البشرية تحاول بحركة يائسة أن تغتصب المجهول ، وأن تطرح العلم والتاريخ خلال النضال ، أجل ، والجمال ذاته . فهل أفلحت ؟ تقول السكتب التى تكتب فيما بعد : « أجل » ، ولكن كيف — إن كان هناك حادث كهذا — يمكن أن نذكره فيما بعد ، وكيف يمكن التعبير عنه بأى شيء فيما عداه هو ذاته . ليست الأسرار خفية على غير المؤمنين وحده ، بل إن العابد ذاته لا يمكنه أن يستبقيا . قد يتذكر ، إذا شاء ، أنه كان مع الله ، ولكنه ما أن يفكر فى ذلك ، حتى يغدو الحادث تاريخاً ، ويخضع لقوانين الزمان .

ادوارد مورجان فورستر : المراجع

EDWARD MORGAN FORSTER

- 1— Allen, Glen O. : "Structure, Symbol, and Theme in E. M. Forster's A Passage to India," PML lxx (December, 1955), pp. 934, 954.
- 2— Belgion, Monthomery, : The Diabolism of E. M. Forster, The Criterion, October, 1934.
- 3— Brown, E. K. : The Revival of E. M. Forster, The Yale Review, New Haven, Conn. June, 1944.
- 4— Cecil, Lord David, : Poets and Story-Teller, London, 1949.
- 5— Dobree, Bonamy : The Lamp and the Lute, Studies in Six Modern Authors, Oxford : The Clarendon Press, 1929.
- 6— Hoare, Dorothy M. : Some Studies in the Modern Novel, London, Chatto and Windus, 1938.
- 7— Johnstone, J. : The Bloomsbury Group, London, Seeker and Warburg, 1954.
- 8— Macaulay, Rose : The Writings of E. M. Forster, London The Hogarth Press 1938.
- 9— Trilling, Lionel : E. M. Forster, London, The Hogarth Press, 1959.
- 10— Warner, Rex : E. M. Forster, London, Longmans, Green, 1950.

Selected Periodicals :

Aspects of E. M. Forster, by P Ault, The Dublin Review, Dublin, 1946.

Some British I admire : No 5, E. M. Forster, by Ranjee G. Shahani, The Asiatic Review, July, 1946.

The Withered Branch, by D. S. Savage, 1950.



General Organization of Scientific and Technical Libraries (GOAL)
Organization of Scientific and Technical Libraries

الفصل الخامس

عبقري ولكن...

ريتشارد هربرت لورنس

١٨٨٥ - ١٩٣٠

د. ه. د. لورنس

١٨٨٥ - ١٩٣٠

عبرى ولكن ..

١ - مقدمة :

يمثل ديفيد هيربرت لورنس فى القصة الانجليزية الحديثة أخطر ثورة يمكن لكاتب أن يقوم بها فى قصصه ضد العقل والمنطق والتقاليد . وهذه الثورة فى أسلوب قصصه وموضوعها تعادل فى أهميتها الثورة على طريقة العرض التى قامت بها فيرجينيا وولف ودوروثى وريتشاردسون وجيمس جويس فى القصة واليوت وإزرا باوند فى الشعر . ويعتبر لورنس ، رائد الثورة على العقل ، من عباقرة القصة فى القرن العشرين وسيظل اسمه خالداً وسيستمر الجدل والنقاش حول شخصيته وقصصه . فقد تعرض لمدح شديد ونقد لاذع لأسباب قد لا تتعلق فى بعض الأحيان بانتاجه الأدبى بل لأنه أصبح المتكلم بلسان الذين ثاروا على حضارة القرن العشرين الميكانيكية . وربما نجد فيما كتبه فى المستقبل ، كما وجدنا فى قصائد بليك وجيرارد مانلى هوبكنز ، تسجيلاً للقوى الخفية التى تشكل وتسيطر على لسان القرن العشرين . وربما كان لورنس أول من نادى بتركيب فلسفى عملى يمكن الجسد والروح ، والرجل والمرأة ، من العيش فى توافق وانسجام . وربما ننظر إليه على أنه يمثل الرومانتيكية الجديدة فى الأدب فى احتكاكها واتصالها بالأرض والطبيعة وآخر من يتغنى بملذات الحياة الجنسية التى تعمل على إضعافها حياة المدن والآلة .

وقد كانت فلسفة شوبنهاور ونيتشة رائجة فى عصره ولها قطعاً أثرها فى

تفكيره فقد شجع هؤلاء المفكرون الديناميون إيمانه بالحيوية والفردية .
وربما كانت لزوجته الألمانية أثرها في إيمانه بميتافيزيقا « أوتو وينجر » ،
الذى كان كتابه « الجنس والشخصية » مرجعا في السنوات العشر الأولى من
القرن العشرين ، فتحليله للعلاقات البيولوجية والنفسية والميتافيزيقية بين
الجنسين كان له أثر فعال في فلسفة لورنس الحيوية . وأهم من العوامل
الفكرية والفلسفية التى تساعدنا في تفهم وتقييم أعماله فهناك العوامل
الشخصية ؛ فقد كان للبيئة التى نشأ فيها لورنس أثرها في حثه على التعبير
عن رؤاه وتجاربه بطريقة غريبة عنيفة .

لقد عاش لورانس معظم حياته يتصارع مع الأفكار والعواطف التى
تسلطت عليه والتى كانت تهزه هزات عنيفة دائما فلم تترك له وقتا كافيا لكي
يمكن من عرضها عرضا فنيا منظما في قصصه . وفي إحدى رسائله يقول أنه
كان غالبا ما يبدأ في كتابة قصة جديدة قبل أن ينتهى من الأولى ، وحتى
عندما كان يكتب قصة جديدة كان لا يدري عن خاتمتها شيئا . فقد كانت
حيويته وعبقريته أكثر من عبقرية فورستر أو الدوس هكسلى ، وفاق
إحساسه بالحياة والعواطف معظم معاصريه ووجد لها متنفسا في الشعر أيضا

لقد كان لورنس كاتبا دائما قصصه القصيرة وحدها تملأ عدة مجلدات وله
كتب رحلات وثلاث مسرحيات كما كتب في علم النفس ، وقد يكون لورنس
قد بعثر قواه في كل اتجاه كما يقول هكسلى عنه ولم يستطع أن يضى على قصصه
نظاما فنيا ويقدمها لنا في شكل مصقول ، فقد استمر الصراع بين لورنس الفنان
ولورنس الانسان حتى وفاته ، وقد دفعه هذا الصراع وهذه الزواجع والعواطف
التي كانت تهز كيانه إلى السفر والسعى المتواصل وخاصة بعد عام ١٩١٩ -
فقد حاول أن يغادر انجلترا دون نجاح أثناء الحرب العالمية الأولى - إلى
صقلية واستراليا والمكسيك - وقد اكتسب لورنس الكثير من

التجارب أثناء رحلاته هذه وامتص رحيق حضارات مختلفة ولكنه لم ينجح في الوصول إلى ما كان يصبو إليه حتى وهو على فراش الموت في عام ١٩٣٠ .

٢ - فلسفة لورنس :

كتب لورنس في إحدى رسائله يقول : « إن الاختلاف بين الناس ليس اختلافا طبقياً ، ولكنه اختلاف في النفوس . فمن الطبقة المتوسطة يحصل الإنسان على الأفكار فقط ، ومن الناس العاديين ، على الحياة ذاتها ، على الدفء ، والغاية من الحياة ذاتها عند لورنس هي وصول كل فرد إلى الاكتمال . والوجود هو الغرض الاساسي في الحياة وليست المعرفة . والبحث في قصصه من « الطاووس الأبيض » حتى « الرجل الذي مات » هو بحث عن تعريف لطبيعة الإنسان ثم حثه على الإزدهار والنمو والكمال . وهذا هو الهدف الذي كان دائماً يسعى إليه ، وكل ما عدا ذلك كان غير ذي بال — البيئة والطبيعة والأشياء والممتلكات . فكلها لا تعنى شيئاً بالنسبة للفرد ولكنها تساعد الإنسان فقط على الاكتمال ومعرفة النفس . وإذا أراد الفرد أن يكتمل فلا بد له بطريقة أو أخرى أن يتعلم التعاطف والاتصال بآخرين ، فاللا شعور عند الفرد كما يكتب لورنس في هجومه على فرويد في كتابه « التحليل النفسي واللا شعور » ، يتطلب عالماً خارجياً لكي يتمكن الفرد من تنمية ذاته ؛ وبالتالي فعلينا أن نتخلى عن فكرة تهميد الذات ، ويجب أن يكون للذات مجال مادي تتحرك فيه ولا بد أن يكون هناك فرد آخر لكي تتحقق هذه العلاقة . ولهذا أطلق هكسلي على فلسفة لورنس هذه : « المادية الصوفية » ويطلق عليها لورنس الاستقطاب ، فالفرد ينمو ويكتمل عن طريق عملية مد وجزر استقطابية ، عن طريق الحركة المستمرة المتغيرة بين الفرد وفرد آخر ، وهي عملية تجاذب وتنافر مستمرة بين قطب سالب

وقطب موجب . وفي محاولتنا للوصول إلى هذا التعادل نجد أن العقل أصبح معطلا ، فهو لا يتأثر ولا يؤثر ، ونجد أنفسنا في طريق مسدود لأن الوعي لا يعتبر هدفاً ، فهو وسيلة تساعدنا على الاحتكاك بالعالم الخارجى فقط أو وسيلة للوصول إلى ما يطلق عليه لورنس «الاكتمال التلقائى الخلاق للفرد» . والعقل فى فلسفة لورنس ليس مرشداً أو هادياً ولهذا يجب علينا أن نكون على علم بالطرق العديدة التى يعبر بها لورنس عن قصور العقل - الشجرة فى قصته ، أبناء وعشاق ، والكاتدرائيه والخيول الجامحة فى «قوس قزح» ، الثلج الأبيض الناصع والتماثيل الافريقية الخشبية والمهرة فى «نساء عاشقات» ، والديك الذى يحاول التحرر والانطلاق والهروب فى قصته القصيرة «الرجل الذى مات» . وهذه الظواهر تعيش حياتها ويضعها لورنس فى قصصه ويبرز علاقاتها بشخص من شخوص القصة ثم بعد ذلك يقارنها بالقصة كلها . وعند ما يتم له هذا نشعر بوجود عالم آخر أعمق وأقوى من أى عالم يستطيع العقل أن يصوره أو يدركه ونتلقى هذه الإيحاءات كلها ظهر هذا الرمز فى القصة . وتلعب هذه الرموز دوراً قوياً دينامياً غامضاً تسلسل بواعثه من العقل الباطن واللاشعور ؛ من تلك الطبقات العميقة والعوالم الخفية التى يعتقد لورنس أنها المكان الوحيد الحقيقى الذى يعيش فيه الإنسان . التى يجب الوصول إليها إذا كان لهذا الاستقطاب أن يحدث بين فرد وآخر . وبقيس لورنس اكتمال الفرد بقدرته على الإندماج باللاشعور الأولى مع فرد آخر وبهذا تكتمل «رجولته» ويتحقق وجوده . فالحب الحقيقى عنده ينتج عن استقطاب يدخل فيه الفرد فى حاله مد وجذر مع فرد آخر ويصبح التلاقى بعده على كل مستويات الحياة .

ومن الواضح أن لورنس لم يكن يتكلم عن فلسفة جديدة ، فقد كان فورستر ينادى من قبله بفلسفه مماثلة لا دخل للعقل الواعى فيها كحرك لطاقه حيويه وحضارية هائلة . وشخوص فورستر النسائية والمرهفه الحس

دليل على ذلك . فلدينا مثلاً مسز ويلسكوكس في (هواردز آند) ومسز مور في (رحلة إلى الهند) . ولكن لورنس يفوق فورستر وغيره ممن ينادون بهذا التعاطف والاخاء في التنوع والعمق ، وفي القوة التي يعالج بها شخصياته ومواقفه وفي قدرته على إثارة تلك القوى الغامضة في جوهر الأشياء وبسط قضيته بطريقة سحرية شاعرية وخلق جو مناسب لها . ومن هذه المواقف ذلك المنظر الذي ترقص فيه (انا) عارية وهي فرحة بالحياة التي في أحشائها ، والخيول التي تهاجم (يورسولا) في (قوس قزح) ، والمنظر الذي ترقص فيه جودرون أمام الأبقار ، وعند ما يحاول (بيركين) أن يبعثر قرص القمر الفضي المنعكس على صفحة مياه البحيرة المهدئة بينما تراقبه يورسولا في (نساء عاشقات) .

وعند ما فرغ لورنس من كتابة قصصه الأولى كان اهتمامه بالعالم الخارجي قد فتر وبدأ يوجه اهتمامه إلى جوهره ، كان يحاول ، كما تقول كاثرين كارزويل أن يصل إلى ما دون نهر الحياة ذاته . ولهذا قل اهتمامه في قصصه بحياة شخصوه في العالم المادي من حولهم وأخذ يستكشف ما يدور داخل عوالمهم العاطفية والروحية . وعند ما ضعفت قبضته على شخصوه أخذ يتصارع معهم وخاصة من كان منهم يرفض الإمتثال لعواطفه ويلقى بنفسه في درامة الحياة المادية من حوله أمثال جيرالد في « نساء عاشقات » وسكر بنسكي في « قوس قزح » ، ومن هنا ينشأ التشابه الكبير في قصصه بين شخصياته فلا فوارق واضحة بين شخصية وأخرى ومعظمها تشبه لورنس إلى حد ما .

وقد دفعت عبقرية لورنس وقدرته على التعبير عن حالات نفسية جديدة الكثيرين إلى اعتباره عبقرياً فذاً ، وربما ذهبوا ، في تقييم أعماله إلى أبعد من ذلك ، فهم يضعونه في قة القصاصين الإنجليز أو على رأسهم جميعاً . ولكن هذا الاعتقاد كما يقول « دافيد ديتشيس » مبني على التضاضى عن نقط الضعف في قصصه وقصور نظرتة أحياناً . فلقد طور لورنس استعمال القصة

وجعلها أداة لا لوصف مجتمعه وصفاً واقعياً واجتماعياً بل لوصف حالات شعورية نفسية وأصبحت القصة سجلاً لتلك الرؤى القوية الأصيلة للحياة وعرضاً رمزياً شاعرياً للعلاقات الكامنة في جوهر الفرد وفي العلاقات الشخصية. ولكننا نجد إلى جانب هذه النبضات القوية وهذه الهبة الرائعة لوصف التجارب الخاصة والتفسير الرمزي قتامة مريبة وتكراراً مملاً محمواً لرموز معينة تتسلط على لورنس من آن لآخر دون أن يكون لها اتصال عضوي بالقصة ذاتها. فماذا مثلاً يعني لورنس بالفصل الخامس عشر في قصته «قوس قزح» ذلك الفصل الذي يطلق عليه «مراره النشوة»؟ ففي هذا الفصل تمر يورسولا وسكر بنسكى بأزمة عاطفية تنتهى بعدها العلاقة التي بينهما. وتحاول يورسولا أن تهب نفسها لسكر بنسكى وتنظر إلى القمر بأشعته الفضية وتقبل على مغازلة سكر بنسكى في عنف ولكنها تسيطر على عواطفها وتنساب دمعة من عينيها وهي تنظر إلى القمر، ويتراجع سكر بنسكى في خوف: فلقد أصبحا اثنين من الأموات. وعند ما يقابلها فيما بعد يسألها «لماذا تخليت عني؟» فرد عليه: «لقد تخليت أنت عني - لقد تركنا بعضنا». والفارى الذى يتتبع حوادث القصة بصبر ومتعة سيصاب حتماً بخيبة أمل عند ما يصل إلى هذا الفصل. وتقابل نفس الأزمة في قصته «نساء عاشقات» عند ما نصل إلى الفصل الأخير وبعد موت صديق بيركين نقرأ الحوار التالى بين يورسولا وبيركين:

- «هل كنت فى حاجة إلى جيرالد؟ سألبته ذات ليلة.

- نعم، قال.

- ألا تجد فى ما يكفيك؟ سألته.

- كلا، قال: تكفينى فيما يتعلق بالمرأة. فأنت كل النساء بالنسبة لى.

ولكنى كنت أود رجلاً صديقاً، دائماً، كما أصبحت العلاقة بينى وبينك.

— ولماذا لا تجد في الكفاية؟ سألته إني أجد فيك ما يكفيني ،
ولا أريد أحداً سواك . ولماذا لا يكون الأمر كذلك بالنسبة لك ؟ .
— إذا كنت لي كان في استطاعتي أن أعيش حياتي كلها دون حاجة إلى
إنسان آخر ، إلى أي صداقة خالصة . ولكن لكي تكون الحياة كاملة ، حياة
معيّدة حقاً ، فإني كنت أريد ارتباطاً دائماً مع رجل أيضاً : نوعاً آخر من
الحب :

— إني لا أصدق هذا . قالت . إن هذا عناد ، نظرية ، انحراف .
— حسناً ..

— لا تستطيع أن تحصل على نوعين من الحب . إلا بد من هذا ؟
— يبدو أن هذا غير ممكن ، قال . ومع ذلك أود لو كان من الممكن .
— لا يمكنك هذا ، لأنه سيكون باطلاً ، مستحيلاً . قالت .
— أنا لا أؤمن بهذا ، أجبها .

ونحن لا نستطيع أن نغتفر له هذه الأخطاء لأنها تقفز إلى عقلنا عند
الحكم على أعماله وتقييمها . وكتاب « ريتشارد الدنجتون » ، عنه يعرض علينا
الرأي السائد في أعمال لورنس ، وعنوان الكتاب « صورة عبقرى ولكن .. » ،
ويقول المؤلف في مقدمته : إني أطلق على هذا الكتاب « صورة عبقرى
ولكن .. » ، لسببين : الأول وهو لأن الكتاب صورة وليس سيرة مفصلة
كاملة كان من الممكن أن تصبح أطول من هذا مرة أو مرتين لو وجدت
المادة ، والسبب الثاني هو أنني لاحظت عند فحص الكتب والخطابات التي
كتبت عن لورنس أنه في مكان منها أو آخر استعمل كل ناقد تقريباً التعبير
التالي : « كان لورنس بالطبع رجلاً عبقرياً . ولكن .. » ، وكان اهتمامهم
بكلمة « ولكن » ، أكبر من اهتمامهم بكلمة « عبقرى » . وقد التصفت كلمة
« عبقرى » ، بلورنس دائماً وذكرها أول ناقد لأعماله وهو « فورد مادوكس
هوفر » ، وآخر المجلات الأدبية التي كانت تسكتب عنه عند وفاته عندما أطلقت

عليه « العبرى المغرق فى الجنس » . وإذا كانت العبرية تعنى مجرد تمتع الفرد بحيوية خلقة فلا جدال فى أن لورنس كان يتمتع بحيوية دافقة خلقة كما تشهد بذلك المقدمة التى كتبها الدوس هكسلى لرسائل لورنس والتى يقول فيها : « لقد كانت هبة لورنس الخاصة هى حساسيته الفائقة لما يطلق عليه الشاعر وردزورث « الحالات الغامضة فى الوجود » . فقد كان دائماً يشعر بوجود سر غامض فى الكون ، وكان هذا السر دائماً سرا إلهيا . . وهذه الحساسية الفائقة كان يصاحبها مقدرة عظيمة أو قوة خارقة فى التعبير الأدبى عن هذه الحالات المباشرة من التجارب . لقد كان لورنس ينظر إلى الكون بما فيه بعينى إنسان كان على وشك الموت ثم بعث من جديد وأخذ ينظر إلى الكون من حوله بنوع من التأمل والبهجة والسرور . وكانت الحياة كلها بالنسبة له فترة نقاهة مستمرة ، وفى كل يوم من حياته كان يشعر وكأنه قد شفى من مرض عضال . وكان قلبه وحديثه يعكسان ما كان يراه بعينه ، فقد كان مثلاً يستطيع ، عن طريق التجربة الذاتية الخاصة ، أن يصف لنا إحساس الإنسان إذا ما أصبح شجرة أو نخول إلى زنبقة أو موجة أو قمر ، كان فى استطاعته أن يدخل تحت جلد حيوان ما ويشرح لنا ما يحس به الحيوان فى تفاصيل مقنعة » . ويقول هكسلى ، وقد كان صديقاً للورنس ، إن لورنس كان لا يهتم كمعظم الناس والأدباء بالشكل بل بالجوهر ، لم يكن مثلاً يهتم بالفحم أو بالماس بل بالكربون ذاته الذى يدخل فى تركيب كليهما . وكان تحليله لهذه التجارب الذاتية لا يتم عن طريق العلم أو العقل ، بل كان يتم عن طريق عملية حدس مباشرة ، فقد كان مثلاً فى استطاعته أن « يشعر » و « يحس » بوجود الكربون فى الفحم والماس وأن « يذوق » الأيدروجين والأكسجين فى الماء الذى يشربه .

وقد استمر إنتاج لورنس الأدبى الخلاق عشرين عاماً بالرغم من مرضه ، وكان يجيد ، كما يقول هكسلى ، فن الاسترخاء والاستجمام ، ولكن هذه

الفترات لم تكن فترات كسل أو خمول . وإذا أطلقنا على لورنس لقب « عبقرى » ، فالتنا معنى بهذا ذلك الشخص الذى يولد وله احساس فائق بالحياة ، أو إدراك حسى فريد فى نوعه واستعداد فطرى لنوع معين من التفوق الإنسانى . وربما نسأل الآن : لماذا نطلق على لورنس لقب « عبقرى » ؟ ونعتقد أن السبب الرئيسى الذى يستحق من أجله لورنس الدراسة والتجديد هو أنه قد نجح فى توسيع وتعميق دائرة وعينا . وفى هذه الحالة يصبح من الصعب علينا أن نتكلم عن التكنيك فى قصصه أو عن طريقته فى عرض مادته ، أو عن أسلوبه أو حتى بعد نظره ، لأننا حين نقرأ قصصه نشعر أننا نتعلم شيئا عن هذه « الحالات الغامضة فى الوجود » لأول مرة ، شيئا لا مثيل له فى القصص الانجليزى من قبل . وحينئذ سنعترف بعبقريته ولكننا نستطيع أيضا . كما فعل ت . س . اليوت فى عام ١٩٢٤ ، أن تهمة بالإلحاد ونطبق على قصصه وفلسفته قوانين خلقية معينة ، ولكننا ، كاليوت أيضا (١٩٥٠) قد نغير رأينا فيما بعد . فقصص لورنس ، كعظم القصص الأخرى ، تعليق على تجارب إنسانية معينة ، واسكنها تختلف عن القصص الأخرى فى أنها كشف جديد متعمد وبحث عن قيم جديدة . وربما وجدنا فى قصصه تكرارا مملا وتعقيدا فى التفاصيل وتناقضا ونوعا عن الهيستيريا وعلمائنا أثقا ولكننا نجد فيها قوة وذكاء وإخلاصا وتعمقا فى النفس البشرية قلبا حقيقه كاتب من قبله . وقد كان لورنس يعتز دائما بمهنته كقصصى ويفخر بها : « اتى أرفض كلية أن أعتبر نفسى روحا أو جسدا أو عقلا أو ذكاء أو مخا أو جهازا عصويا أو مجموعة من الغدد أو جزءا من باقى تلك الأجزاء التى تكونتى ، فالكل أعظم من الجزء . ولذلك فأنا ، الإنسان الحى ، أعظم من روحى ومن نفسى ومن جسدى ومن عقلى ومن وعى ومن أى شىء آخر يكون جزءا منى . انى إنسان وحي ، انى إنسان حى ، وأنوى بقدر ما أستطيع أن أظل إنسانا حيا . وأنا قصصى لهذا السبب . وأعتبر نفسى ، لأننى قصصى

أفضل من القديس أو العالم أو الفيلسوف أو الشاعر ، فهم أساتذة متخصصون في أجزاء مختلفة من الإنسان الحى ، ولكنهم لا يصلون إلى الكل أبداً .

٣ - حياته وفنه القصصى :

ولد لورنس في ١١ سبتمبر سنة ١٨٨٥ في ايست وود على بعد ثمانية أميال من نوتنجهام وكان الطفل الرابع لآحد عمال المناجم . وكان الفحم يستخرج من باطن الأرض في هذا المكان منذ قرون ، ولكن طريقة استخراجها كانت بدائية حتى عام ١٨٤٠ أى قبل مولد لورنس بحوالى أربعين عاماً . وكان عمال المناجم يسكنون أكواخاً من القش والغاب ويعملون في جوانب التلال والجبال . وكانت الحير تجر الفحم الذى يخرج من باطن الأرض وتنقله إلى المخازن ، ويصف لورنس هذه الفترة فى قصته ، أبناء وعشاق ، . وبعد عام ١٨٥٠ بدأ المنظر يتغير وأدخلت وسائل حديثة عندما وصل أصحاب رؤوس الأموال وامتدت السكك الحديدية وأخذت المناجم الفحم تظهر وسط الحقول الخضراء والمراعى والغابات . واختفت الأكواخ المسقفة بالقش والبوص وحلت محلها صفوف من المساكن المريحة قام ببنائها أصحاب شركات استخراج الفحم . وأخذت الطرق وخطوط السكك الحديدية تخرق الأرض الزراعية الخضراء والوديان والغابات . وكانت الأرض ما زالت أرضاً ريفية جميلة فى شرقها غابة شير وود تظللها أشجار البلوط وفى الشمال الشرقى منها جبال داربى شاير . وكانت المناجم فى بادىء الأمر شيئاً جديداً وقليلة العدد وسط المناظر الطبيعية الخلابة . وظلت ايست وود نفسها تحتفظ بطابعها الريفى الجميل ولم تتحول كلية إلى مدينة صناعية وكانت تتمتع بموقع ممتاز فوق ربوة عالية ومعظم منازلها كانت تطل على الأرض الفسيحة المترامية الأطراف . وقد ظل أهل ايست وود بعيدين

عن المجتمع الصناعي في شيفيلد أو لندن أو ليفربول ولا يشبهون سكان الأحياء الفقيرة في انحاء إنجلترا، كانوا يسرون وسط الحقول ليصلوا إلى المناجم، وفي أثناء ذهابهم للعمل أو عودتهم قد يتوقفون ليجمعوا شيئاً من عش الغراب أو يقتنصوا أرنباً برياً للعشاء مثلهم في ذلك مثل الفلاحين العاديين . وبالإضافة إلى ارتباطهم بالأرض وعملهم في المناجم كانوا صناعاً مهرة يفخرون بما تصنعه أيديهم ، ولم تهدم البطالة إلا في النادر . وكان في استطاعة جون آرثر لورنس ، والد د. ه. لورنس ، أن يحصل على أجر أسبوعي قدره خمس جنيهات (ومن سخریات القدر أن لورنس نفسه وبعد عشرين عاماً كان يحصل على أقل من جنيهين في الأسبوع من مدرسة في لندن بالرغم من أنه كان مدرسا مؤهلاً ، وكان هذا يعتبر مرتباً كبيراً) .

ولم يكن عمال المناجم ، كما يقول لورنس ، يهتمون كثيراً بأجورهم ، فقد كانوا يعيشون عيشة غرزية فطرية تنمى فيهم روح الصداقة والأخوة والبساطة وهم يعملون نصف عراة في باطن الأرض وفي الكهوف المظلمة . وكانوا يواصلون هذه الصداقة والأخوة عندما يخرجون من المناجم ويجتمعون في المشارب والحانات . لقد كانوا يعيشون في عالم مظلم أسود قاس معظم وقتهم ، فقد كانوا يتركون منازلهم في وضوح النهار ، بعيدين عن عالم الحقائق والمعاملات المالية والمسؤوليات المنزلية . وما كان يهمهم هو توفير أسباب الراحة لأفراد أسرهم ، ولكن هذه الحياة الغريبة دفعت الزوجات إلى اعتبارهم سكان عالم آخر غريب وفي النهاية أخذن ينظرن إليهم على أنهم دخلاء .

ولم يستطع لورنس أبداً أن يتخلص من ظلام المناجم ولونها الأسود الفاحم وظلت هذه الصورة تتسلط على عقله ووجدانه ، فقد كان المنجم بالنسبة إليه رمزاً وسراً غامضاً يوحى إليه بالغموض الكامن في اللاشعور الذي يزخر بالرموز الداكنة . وفي قصصه يظهر الظلام والغموض بشكل

واضح في إبرازة لحاسة اللمس وفي محاولته لوصف التجارب الذاتية التي تطفو من « اللا شعور المظلم » ومن مستويات أخرى « مظلمة » تلك القوى والدوافع التي تعمل في خفاء وفيما تحت مستوى الوعي . فقد كان لورنس يحس أن المنجم قد ابتلع والده ، وأن الوالد قد أصبح غريباً ، مخلوقاً شاذاً يعيش على وجه الأرض لفترات قصيرة ثم يعود فيغوص في باطنها .

وكان لهذا الصراع بين والد لورنس ووالدته أثره الكبير في حياته العادية وحياته كفنان . فقد كان والده رجلاً آمياً بدأ عمله في المناجم وهو في سن العاشرة ، وكان يجد صعوبة في كتابة اسمه أو قراءة بضع كلمات في جريدة يومية . وكان نشاطه عضلياً - عمله في المنجم وإصلاحه لبعض أدوات منزله والسير لمسافات طويلة على الأقدام مع أصدقائه والتسامر في المشارب . أما الوالدة فقد كانت تتمتع بقسط أكبر من التعليم ، فقد تعلمت في مدرسة خاصة ثم أصبحت فيما بعد مدرسة بهذه المدرسة وكانت تقرأ كثيراً وتكتب الشعر وتحب الأفكار والمناقشات الفلسفية والدينية وتفوق زوجها في الإحساس المرهف والتهذيب الخلقى . وقد أصرت الوالدة منذ البداية على أن يحصل أولادها على قسط أكبر من التعليم . ولولا طموحها لما قدر للورنس أن يحصل على هذا القسط من التعليم الذي مهد له السبيل لأن يكون كاتباً . ومهما كانت ثورة لورنس فيما بعد على التعليم وحياته الذهنية والأفكار المجردة ، فلا أحد يستطيع أن ينكر فائدة التعليم ، ولا أحد يستطيع أن يكون أديباً قصصياً مثل لورنس دون ثقافة ، فلا تستطيع الغريزة وحدها ولا الحياة وحدها أن تنتج أدباً رائعاً ومن ناحية أخرى كان لوالده أثره أيضاً ، فلولا حبه للحياة ذاتها بمعطياتها الحسية ودفعها لما قدر للورنس أن يكون لورنس الذي نعرفه ، ولربما كان أثر طموح والديه أن أصبح لورنس رجلاً مثقفاً عادياً . وكان لورنس يرى الأشياء وهو شاب بعيني والديه ولكنه في المدى الطويل أخذ يعجب بوالده وبحياته الغريزية الجسدية .

وفي قصته الأولى «الطاووس الأبيض» يظهر تعلقه وأعجابه بعالم أمه، وفي قصته الأخيرة «عشيق الليدى تشاترلى» نراه أبعد ما يكون عن هذا العالم. وبعد أن عمل لورنس فى شركة لإنتاج المعدات الجراحية فى نوتنجهام دخل مدرسة أيست وود ثم التحق بجامعة نوتنجهام وتخرج كمدرس فى عام ١٩٠٨، وبعد أربع سنوات قضاهما فى التدريس ونشر فيها قصصا قصيرة عديدة وعدداً من القصائد وقصتي «الطاووس الأبيض» ١٩١١ و (المذنبون) ١٩١٢، فر إلى ألمانيا ومعه «فريدا» زوجة مدرسه الفرنسى وكانت سيدة المانية وأما لثلاث أطفال. وكان لوفاة والدته أثره فى تحرر لورنس من كل الصلات التى تربطه بالانجلترا التى تركها ليبدأ رحلاته الطويلة مع «فريدا»، تلك الرحلات التى استمرت حتى وفاته فى عام ١٩٣٠. وكان لورنس يعود الى انجلترا لفترات قصيرة كلما عارده الحنين إلى وطنه إذ كانت رحلاته إلى إيطاليا وألمانيا وأستراليا تستغرق كل وقته. وفى المكسيك الجديدة استقر لفترة وتزوج «فريدا».

وأثناء الحرب العالمية الأولى لم يتطوع لورنس فى الجيش لأن صحته كانت معتلة بسبب مرض السل الذى بدأ يداومه. وفى عام ١٩١٥ حاول أن يفتح فريقاً من الكتاب والمفكرين من بينهم الدوس هكسلى وبرتtrand رسل ومارك جيرتلر ومايكل آرلين ودوروثى بریت ليقوموا فردوساً أرضياً فى فلوريدا ويكون شعار هذه الجماعة «العنقاء» وتكون مهمتها تجديد العالم كله وبعثه من جديد فى صورة أحسن مما كان عليه. وفشلت الفكرة ولم يتحقق حلم لورنس لأن برتراند رسل ضاق بلورنس وأفكاره، فقد أطلق لورنس لحيته وبدأ فى صورة «مسيح جديد» تملأ عقله أفكار بعيدة الاحتمال عن ولادة الإنسان مرة ثانية عن طريق ما كان يطلق عليه «وعى الدم» أو «فلسفة الدم الغريزية». أما الدوس هكسلى فلم يتأثر كثيراً بأفكار لورنس لأن هكسلى فى ذلك الوقت، كما يقول، كان «رجلاً حريصاً» وكان حديث

لورنس دائماً يدور حول الأشياء البعيدة والذاتية البحتة . وهذه الفلسفة الطبيعية الغريزية تتبلور فيما يقوله لورنس في كل من « قوس قزح » ١٩١٥ و « نساء عاشقات » ، ١٩٣٠ . ففي قصته « نساء هاشقات » يتحدث « بيركين » بلسان د . ه . لورنس ويحلل لنا فلسفة لورنس في الإستقطاب والتكامل كما تزخر القصة بمواقف درامية وبرموز لها مغزاها .

وقضى لورنس سنوات الحرب العالمية الأولى في إنجلترا شبه سجين فيها فقد كانت السلطات تراقبه وتشك في نشاطه وكانت الحكومة تعتبره محرراً للاضطرابات وجاسوساً ألمانيا . وبعد إنتهاء الحرب بدأ لورنس وفريدا سلسلة من الرحلات بنوع من الجنون - من إيطاليا إلى صقلية ، ثم إلى ألمانيا وبعدها إلى إيطاليا ثم إلى سيلان ومنها إلى استراليا والمكسيك ولوس انجيليس ونيو اورليانز وكان يرغب في زيارة روسيا ولكن حالت الظروف دون ذلك وفي عام ١٩٢٣ عاد لورنس إلى إنجلترا مرة ثانية ولا زالت فكرة فردوسه الأرضي « رنانيم » تراوده ، ثم بدأ سلسلة رحلاته مرة ثانية فسافر إلى الولايات المتحدة والمكسيك ثم إلى إنجلترا ، وبعد ذلك إلى إيطاليا وكابري وفلورنس وبادن ولندن وإيطاليا واستراليا ونيوزيلند وسويسرا وفرنسا وبلغاريا وأخيراً في مصحة في « فنس » في جنوب فرنسا حيث توفي بمرض السل ، وكما يقول هكسلي في مقدمته لرسائل لورنس :

« لقد كان إحساس لورنس بالعزلة هو الذي دفعه للتجول حول الأرض ، وكانت رحلاته هروباً وتنقيباً في آن واحد : كان يبحث عن مجتمع يستطيع أن ينتمي إليه ، عن عالم لا يكون الزمان فيه ذاتياً ولا تكون المعرفة الواعية فيه قد أفسدت الحياة ، تنقيباً وفي الوقت ذاته هروباً من الشقاء والشرور في المجتمع الذي ولد فيه ، ذلك المجتمع الذي كان يشعر تجاهه بالمسئولية رغم إحساسه العميق بضرورة انفصال الفنان عنه . ولكن بحثه كان غير مشر كما كان هروبه لأطائل تحته . وفي حالة من اليأس ألقي بنفسه في أعماق اللغز

المحيط به ، في الليل الأسود لتلك « الغيرية » التي تعتبر التجربة الجنسية جوهرها ورمزها . ولقد أدى انعزال لورنس النفسى واغترابه إلى طلبه العزلة جسدياً عن البشرية ، ولقد كان لهذه العزلة الجسدية رد فعل في أفكاره . ولم يستقر لورنس على حال خلال هذه السنوات وكان لتجاربه العديدة خلال رحلاته أثرها في تعميق نظرتة للحياة وتطور طريقته في الإقناع والعرض في قصصه . وقد كان كل شيء يراه لورنس أو يسمعه أو يحس به مادة تغذى كتيبه محاولة لإقناع الإنسانية بضرورة المولد الجديد عن طريق إحساسها بما كان يطلق عليه « النصف الأدنى من الوعي » ، هذا الجزء الذى لا يستطيع العقل أن يصل إليه . فقد كان لورنس يؤمن بأن مصائب الإنسان في العصر الحديث ترجع إلى أنه ينمو ويتطور من خصره إلى أعلى بينما يترك ما دون الحزام كما هو أى يعنى بالعقل على حساب الجسد . وكان لورنس يؤمن بأن الإنسان بحالته الراهنة لا يتشمع بكل طاقاته ولا ينمى كل امكانياته ، وأنه من الضروري للإنسان لكي يحظى بهذا الميلاد الجديد من أن يموت كالعنقاء ليولد ويبعث من جديد من رماده بعد هذا التطهر . وفي هذا النوع الجديد من الحياة وجد لورنس صورة للرسالة التي شكلت ولونت كل ما كتب تقريباً ، حتى كتيبه في النقد والرحلات مثقلة بهدوء الرسالة التي سيطرت عليه حتى وفاته .

إن رحلات لورنس المتواصلة ومحاولاته للاحتكاك بمضارات مختلفة وممارسة الحياة على مستويات عديدة تشير إلى بحثه الدائب عن شيء كان يراوغه . فلقد كان لورنس مثالياً مغرقاً في مثاليته ، لذلك لم يرض بما تقدمه له الحياة العادية وكان دائماً يطلب الكمال في كل شيء حتى أنه لم يقبل انصاف الحلول التي قد تؤدي في المدى الطويل إلى مثله العليا . ولهذا ظل يغمص في العالم الميكروكوسمى الغرزمى إلى ما دون المستوى الإنسانى ، عالم الذرة والالكترون ، عالم الغرائز والألغاز والدوافع الجنسية الخفية . ومضى

في طريق الجسد يحلل جذور الرغبة الجنسية بدقة حتى كاد أن يصل إلى نسيج الوجود والحياة . وظل شيطانه يطارده حتى آخر أيام حياته ، وظلت حيويته تندفق منه بغزارة حتى عند ما فقد الأطباء الأمل في انقاذه .

إن قصص لورنس لا تعتبر ترجمة ذاتية فحسب بل هي وثائق تسجل التفاصيل الطبيعية والبيئية حوله ، ويظهر معظم أصدقائه في قصصه بشكل أو آخر وأهم ما تتميز به قصصه هو قوة أسلوبه في الوصف ودقة إحساسه . ويجب علينا منذ البداية وقبل أن نستعرض بعض قصصه أن نقول أن لورنس لم يكن رجلاً عبقرياً ، أو رجلاً رائعاً ، أو أحياناً رجلاً مجنوناً ، أو واعظاً ، أو مصلحاً اجتماعياً فحسب ، بل كان كاتباً عظيماً .

٤ - أعماله :

كثيراً ما كان للورنس مع السلطات البريطانية مشاكل لا تنحصر حول الرقابة على كتبه ولوحاته . فقد منعت الرقابة دقوس قزح ، و«عشيق الليدي تشاترلى» ، من النشر ، وهاجم رجال اسكتلنديارد معرضاً للوحاته في مدينة لندن وصادروا اللوحات ، ولم تكن هذه المشاكل والصعاب لورنس عن عزمه وظل يكتب بعنف وإصرار . وبالإضافة إلى عدد كبير من القصص القصيرة أهمها «الرجل الذي مات» ، والقصائد والرسائل والمقالات النقدية فله عدد آخر كبير من القصص : الطاروس الأبيض ١٩١١ - أبناء وعشاق ١٩١٣ - قوس قزح ١٩١٥ . نساء عاشقات ١٩٢٠ - الفتاة المفقودة ١٩٢٠ - الكنغر ١٩٢٣ عشيق الليدي تشاترلى ١٩٢٨ - الديك الهارب ١٩٢٩ وقد نشرت بعد ذلك بعنوان «الرجل الذي مات» . والقازيه الذي يهتم بقصص لورنس لا بد أن يقرأ له «التحليل النفسي واللاشعور» ، ١٩٢١ و«فانتازيا اللاشعور» ، ١٩٢٢ .

الطاووس الأبيض : The White Peacock : ١٩١١

تنتمى هذه القصة البسيطة إلى قصص توماس هاردى لجوها الهادى الرعوى الريفى الجميل وترسم لنا معالم القصة اللورنسية من حيث ابرازها لشخص لورنس المميزة ، ومواقفه النموذجية ، فنجد فيها الشخصيات التى تسير وراء العقل ، والاستقراطى العاجز ، وحارس غابة الصيد . وفى القصة يحاول لورنس أن يشكك فى القيم الأخلاقية الفكتورية ويصور لنا جو العصر الكئيب ويفضحه . وعند ما انتهى لورنس من كتابة قصته عرض مخطوطها على « هوفر » ، وكان قد استغرق فى كتابتها أربع سنوات وقرأ هوفر القصة وقال للورنس : « إن فى هذه القصة كل العيوب التى فى القصة الإنجليزية ، ولكنك عبقرى . » ونشرت القصة فى أمريكا وإنجلترا وكان سن لورنس ٢٥ عاماً .

وتصور القصة الريف الذى نشأ فيه لورنس - الوديان والجبال والغابات والحقول حول إيست وود قبل أن تشوه المناجم وما حولها من قذارة الجو الريفى الجميل . ويصف لورنس الريف كرجل ريفى يحبه ويحس نحوه بأحاساس عميق ولا يحاول أن يتغاضى عن مواطن القبح فيه - الأراضى البور والأرانب الجبلية التى تلتهم المحاصيل ، والفئران التى تتوالد فى الشون والمخازن والأكوخ المهجورة المتهدمة والحيوانات والطيور التى فى المصائد والفخاخ أو التى تقتل أو تفترس .

ويسرد لورنس قصته سرداً ذاتياً عن طريق ضمير المفرد المتكلم ويمكننا أن نصف القصة على أنها محاولة من جانب الراوى لتصوير حياة لورنس على أنها تحقيق للحلم الذى كان يراد والدته بشأن مستقبله . فيعيش البطل مع والدته وأخته ويقوم برسم لوحات بألوان مائية ويعيش عيشة مثالية ، فالعالم الذى يعيش فيه عالم نظيف مريح يستلقى أفراد فيه على كراسى مريحة

ويقارعون الأجراس للخدم ويرتدون ملابسهم الرسمية للعشاء . وبالرغم من أن لورنس يتحدث بضمير المتكلم المفرد فيها إلا أننا لا نحس بوجوده إلا قليلا . ويمثل « سيريل » د . هـ . لوريس في القصة وتنشأ بينه وبين جورج ساكستون صداقة متينة تصل إلى ذروتها في المنظر الذي يستحم فيه الإثنان ، ويتكرر هذا المنظر في قصص لورنس الأخرى مثل « قوس قزح » و « نساء عاشقات » ، وعن طريقه يحاول لورنس أن يصور لنا التوافق والإنسجام الروحيين عن طريق اللمس والاحتكاك الجسدي كما في الفصل الذي أطلق عليه « المصارعون » في « نساء عاشقات » . ويتزوج جورج من امرأة غير متعلمة بعد أن فشل في الزواج من « ليتي » شقيقة « سيريل » . وتنجب « ميج » زوجة جورج له توأمين وتبدأ عملية المد والجزر التي سيلورها لورنس فيما بعد في الظهور . فتهمل « ميج » زوجها وتولى أولادها عنايتها ويقول زوجها : « ان « ميج » لم تعد تجدد في المتعة التي تجدها في الأطفال » ، وهذه الفكرة سيكون لها صدى في قصصه الأخرى وعندما نبدأ في الإهتمام به لصراحته وقوة بدنه نجد أنه قد تحول إلى سكير يحطم نفسه وزوجته وأولاده . والفصل الأخير في القصة يشبه موعظة طويلة في منع المسكرات ويبدو أن لوالدة لورنس أثرها فقد كانت تعتبر الخمر من الرذائل الكبرى وكان الزوج أحد ضحاياها ولا سيما وأن الوالد في هذه القصة يموت من جراء الاسراف في تعاطي المسكرات .

والقصة قصة لفنان شاب والكتاب كتاب عذري صور فيه لورنس الحياة من حوله تصويراً حياً ولسكنه لم يمارس تجاربها بممارسة فعالة ولهذا فالقصة تتكون من سلسلة من المناظر لا تربطها فكرة محورية واحدة . ومن الغريب أن الفصل الذي يعالج « الطاووس الأبيض » لا يمت إلى بقية القصة بصلة وهذا الفصل يذكرنا بالقصص القصيرة التي نجدها في القصص الطويلة التي خلفها لنا فيلدنج وديكنز وسير والتر سكوت . وتدور هذه القصة

حول القسيس « أنابيل » ، الذى تخرج فى كبردج وتسلم عمله فى أبراشيه ولاحقته ابنة عم مدير الابراشيه ، الليدى « كريستابل » ، فتزوجها لينكتشف فيما بعد أنها سيدة روحية لا تريد أن تشعب أطفالاً . ويتركها هى والكنيسة فى النهاية ويعيش فى كوخ حقير مع امرأة قذرة أنجبت له قطيعاً من الأطفال بعد أن عمل كحارس لغابة صيد وأصبحت « تنسلط عليه فكرة واحدة : ان الحضارة شئ . عفن مزوق ، وكان يكره أى إشارة إلى الثقافة . » ويظهر الطاووس الأبيض فى فناء الكنيسة الملحقة بالمنزل الكبير الذى يعمل فيه « أنابيل » ، ويحيط على تمثال حجرى لملاك فوق رأس ضريح ويتبرز فوقه ثم يرفع رأسه ويصرخ بصوت عال . وهذه القصة القصيرة لها أهميتها لان فيها جنود قصة « ميلورز » ، فى « عشيق الليدى تشارلى » .

أبناء وعشاق : Sons and Lovers ١٩١٣

لقد نشأ لورنس يهنم بالعلاقة بين الرجل والمرأة بسبب الفرق الكبير بين ثقافة والده ووالدته . وإذا كان لنا أن نصدق لورنس ، فقد اتجهت الأم نحو أولادها لتجد كفايتها من العطف والحب والحنان والفهم ، تلك العواطف التى لم تحصل عليها من زوجها . وهذا الرأى يعضده وجود التيارات الخفية التى يصورها لنا لورنس فى قصصه كلها ظهرت سلطة المرأة على الرجل . فلورنس حساس جداً وبطريقة فائقة لاى تسلط من جانب المرأة على الرجل وكثيراً ما تدفعه هذه الحساسية الفائقة إلى الدفاع عن نفسه بطريقة هستيرية ويتخذ الجنس لهذا الاتجاه شكلاً رهيباً . وكان لورنس ينظر إلى تسلط المرأة على الرجل ، سواء كان ذلك عن طريق الحب أو الحنان ، على أنه الخطيئة الأولى ضد القانون الطبيعى ، وجعله هذا الإعتقاد ينظر إلى جهود المرأة فى الحصول على المساواة بالرجل وكأنها مستحيلة عن كل شقاء وتعاسة نجدها فى العالم . وقد كانت الحركة النسائية لتحرير المرأة على أشدها فى أيام شبابه ، وفيما

بعد أخذ يرى نفسه في صورة والده في صراعه مع أمه . وحتى بعد زواجه من « فريدا » ، وكانت امرأة قوية حادة الطبع ، استمر لورنس يعاني من هذه الازمة . فقد كان لحيويتها الجسدية الفائقة أثرها في اجتذاب لورنس نحوها ، وفي الوقت ذاته أصيب جسده الهزيل المسلول بهزة عنيفة ، واضطرب العبقرى المريض ودفعه مزاجه العصائى إلى أن يجد فيها بديلا لأمه وامرأة يستطيع السيطرة عليها . ولم تكن « فريدا » ، أما ، أو امرأة يمكن السيطرة عليها ، ولم يحصل لورنس من هذا الزواج على راحة البال التى كان ينشدها ولو أن زواجه ، دون شك ، كان له أثره فى حثه على المضى فى عمله بطريقة مبتكرة .

ونجد فى هذه القصة تصويرا دقيقا لموقف لورنس من المرأة كام وكعاشقة ، والقصة من النوع الذى يعالج حياة البطل منذ طفولته وتنتمى كذلك إلى ذلك النوع من القصص الذى يعطى صورة للفنان فى شبابه وفى صراعه مع العالم ، وتشبه إلى حد ما قصة جيمس جويس « صورة للفنان فى شبابه » . وهذان النوعان يتميزان بالتركيب الاستطردى الذى تصبح فيه حياة البطل الرابطة الوحيدة بين أجزاء القصة المختلفة وحلقاتها . ويظهر التفكك فى قصة لورنس ولا يظهر فى قصة جويس وفى « أبناء وعشاق » يبسط لنا لورنس حياة بطله منذ ولادته ثم نراه يمر خلال سنوات شبابه بأزمات متعددة حتى يبلغ مرحلة الرجولة . ويعتبر لورنس كائنا تقايدا حيث أنه يعتمد على التسلسل الزمنى فى سرد قصته التى تتكون من ثلاث فصول فى الغالب ، وقد حاول أن يتجنب ذلك كما كتب فى خطاب له لادوارد جازنيت :

« ولقد أعدت كتابته مرة ثانية ، وقت بتقليمه وتشكيله ، وملأت الثغرات التى كانت فيه وأقول لك ان القصة شكلا — شكلا : ألم أكتبها بصبر ، من عرقى ومن دى . والقصة تتبع هذه الفكرة : امرأة لها شخصية ومهذبة تضطر إلى النزول إلى درجة أقل فى المجتمع ، وهى ليست راضية عن

حياتها . لها عاطفة نحو زوجها ، وتنجب أطفالها عن طريق العاطفة ، ولها قدر هائل من الحيوية . وعندما يشب الأطفال فهي تختارهم كعشاق - أكبرهم أولا . ثم الثاني . ويضطر الأبناء إلى التجاوب مع الحياة وبادلوا أمهم حبا بحب - ويندفعون قدما في هذا الطريق . وعندما يبلغون سن الرجولة يجدون أنهم لا يستطيعون أن يحبوا ، لأن الأم كانت قد أصبحت أقوى قوة في حياتهم ، وتسيطر الأم عليهم . . وإذا حدث ثمة تلاق بين هؤلاء الشبان ونساء أخريات ، عانوا انقساما . ويصبح ويليام مستهترا ، وتسيطر أمه على روحه . ولكن هذا الصراع يقتله ، لأنه لا يدرى أين تكون حياته . ويكون من نصيب الابن الثاني امرأة تناضل في سبيل روحه - تناضل أمه . ويجب الابن أمه - كل الأبناء يكرهون الأب ويغارون منه . وتستمر المعركة بين الأم والفتاة ، ويصبح الابن هو الهدف . وبالتدريج تثبت الأم قوتها ، نظرا لرابطة الدم . ويصمم الابن على ترك روحه بين يدي أمه ، ومثل أخيه الأكبر ، يسلم نفسه للعاطفة . ويحصل على العاطفة . ويبدأ الانقسام من جديد . ولكن ، دون وعي منها ، تدرك الأم ما في الأمر ، وتبدأ في الاحتضار . ويترك الابن عشيقته ويسهر على أمه المحتضرة . وفي النهاية نراه عاريا من كل شيء ، يحرقه تيار الموت .

وقد حاول لورنس أن يكتمل شكل قصته عن طريق تقسيمها إلى أطوار مختلفة في تسلسل زمني مطول . وقد عالج لورنس ساعات عديدة من حياة « موريل » وسلط أنواره على علاقات معينة طابعها التجاذب والتنافر والمد والجنر لا التغير الطبيعي والتطور بمرور السنين ويظهر هذا التكنيك في قصته « قوس قزح » أيضا . ففي بعض حلقات القصة نرى في مسر موريل الشخصية الرئيسية المحورية التي تنظم حولها باقي الشخص - والتر موريل في شبابه ثم كزوج محطم ، ثم ابنها الأكبر « ويليام » ومن بعده « بول » وأحيانا أولادها آلي وآرثر . وفي دورة أخرى يحتل « بول » أمامية الصورة

وإيراه في علاقاته بأمه وبميريام وبكلارا . وتظل الشخصيتان الرئيسيتان في صراع حتى موت الأم بينما تحدث توافق وتبادل بين الشخصيات الأخرى فتقابل وتتلاقى خلال القصة كلها : مسز موريل وميريام ، مسز موريل وكلارا ، ميريام وكلارا . وقد تعدى لورنس حدود الاتصال أو التلاقى بين شخصية وأخرى وجعل لكل شخصية فكرة تتسلط عليها .

والصراع بين الأم والاب في القصة صراع بين الثقافة والجهل ، بين الوعي العقلي والحيوية الحيوانية الغريزية ، بين الروح (العقل) وبين النفس (الجسد) . أما العلاقة بين بول ومسز بول وبين بول وميريام فتتميز بردود أفعال أخرى معينة ويضمن لورنس هذه الأنواع من الصراع أبعادا واسعة ، فكل فرد يحاول أن يتمتع بتمام ذاتيته ويحقق إمكانياته بقدر ما يستطيع ويعمل على توسيع آفاق تجربته . ولا تظهر هذه التضمنيات في القصة بوضوح لأن القصة كانت محاولة أولى ، ولم يستطع لورنس أن يتخلص من الاهتمام بتجارب معينة والإشارة إلى أشياء محددة في قصة تعتبر في مجموعها ترجمة ذاتية . وعندما نصل إلى « قوس قزح ، أو « نساء عاشقات ، يكون عنصر الترجمة الذاتية قد اختفى إلى حد ما وانتقل من جو واقعي إلى تصوير مواقف عالمية ، وتصبح شخوصه تجسيدا لأفكار معينة .

وتتلون القصة كلها برأى لورنس في الحياة ويتحول لورنس في بعض مواقفها من قصصى إلى شاعر . ورسائله فيها تتمركز حول الفكرة القديمة في الصراع بين الأم والابن وزوجة الابن وقد أعطى لورنس اهتماما خاصا لهذه الفكرة الفردية لعقدة أوديب ويقول لورنس :

« ولكن الرجل الذى يعتبر الوسيط بين المرأة والانجاب هو عشيق تلك المرأة . وإذا كانت تلك المرأة أمه ، فهو حينئذ لا يكون عشيقا لها كلية ، فهو يحقق لها هدفها ، ولكنها لا تقبله أبدا ، ولا تساعد على تأكيد نفسه أو تجديدهما ، وهكذا يفنى جسده . والابن العاشق القديم كان أوديب ،

ومن أوديب الجديد لدينا الملايين . وإذا تزوج الابن العاشق ، فهي ليست زوجته ولكنها فراشة . وستتمزق حياته إلى شطرين ، وستأمل زوجته في ياسها في أن يكون لها أولاد حتى يصبح لها منهم عشيق هي الأخرى في زمانها .

ويلخص لنا لورنس في هذه العبارة فكرة الصراع الرئيسية في القصة . والابن العاشق لا يستطيع أن يساعد زوجته على الاكتمال لأنه متعلق بوالدته وتظل الزوجة دون اكتمال حتى تنجب أطفالا فيتحقق لها ما تريد وهكذا إلى ما لا نهاية . ومن التناقض الغريب أن اندماج دبول ، مع أمه فيه اكتمال لشخصيته وفي الوقت ذاته فيه تخنيث له . فيه أتمام لنضوجه وفيه احباط له .

وعن طريق مقالة أوديب تمكن لورنس من مناقشة عديد من الأفكار ، ففي مسز موريل نرى مثالا للفردية التي تعتد بنفسها وبذكاؤها . نرى امرأة بلا وجدان تجمدت عواطفها وبردت ، ويقابلها الزوج عامل المنجم ، رجل حيوى فطرى يرتبط بالأرض التي يعمل في جوفها روحا وجسدا ، رجل مغرم بالغناء انبساطى النزعة يفتح نفسه للحياة ويرقص ويشرب . ثم نراه بعد ذلك رجلا محطما معذبا يذوى من جراء روجية زوجته وبعدها عنه نفسيا وعقليا وجسديا ويؤدي دوره في القصة ثم يختفى منها عندما تسيطر الزوجة على أبنائها . ويصف لورنس مسز موريل في أول القصة على أنه رجل ضعيف الإرادة دافئ العواطف ، وبعد ذلك يصفه عندما بدأ ينكمش تدريجيا لما فقد ثقته بنفسه وبدأ جسمه يتغضن وأخذ إحساسه بوجوده يضعف . ولم يزد وزنه وبدأ يفقد قامته المستقيمة ومشيته الممتدة وأخذ جسده يتأثر بضعف كبريائه . ولا تتركه الزوجة لحاله بل حاولت أن ترفع من روحه المعنوية عن طريق التهمك والسخرية وكلها تذكرت أنها في الماضي كانت تحب هذا الرجل يزداد حزنها ، وأخيرا تدفنه إلى السكز والكذب والجبن وبعد

كل هذا تؤنبه لخطئه . ويصبح الزوج غريباً ، ويتحول إلى ظل رجل يظهر من باطن الأرض لينتقى في المشارب . ويقاوم الزوج ولكن رجولته تنهار في النهاية وعندما يصبح وحيداً ، لا يجد من يواسيه ويخلو ذاته من القيم ولا يجد جسده الاشباع الكافي .

ويمر الابن « بول » بمرحلة نمائمه بعد وفاة والدته ويصبح مهملًا منبوذاً (« المنبوذ » هو عنوان آخر فصل في القصة) ويصف لورنس الوالد المحطم بقوله : « وأعد موريل وجبته وحده ، بوحشية . وأخذ يأكل ويشرب في جلبة لا داعي لها . ولم يتكلم معه أحد . واختفت الحياة العائلية ، وانكشفت وأطبق عليها السكون كلما دخل المنزل . ولكنه لم يعر اغترابه أية أهمية وكان رده على هذه العزلة المفروضة عليه هو مواجهة تلتف زوجته بسوقية مبالغ فيها وخشونة فظة . ويصف لورنس الزوج أحياناً ببلغة قاسية ويصوره على أنه قد أصبح أقرب إلى الحيوان المفترس منه إلى الإنسان .

وهكذا تطمس هذه الشخصية ويتحقق في الفصل الأول شطر من الموقف الأدبي ويفقد الزوج سيطرته على عائلته . وتتجه الزوجة إلى أولادها بعد هذا الإحباط ، وتجهد فيهم ما يعوضها عن زوجها ، الواحد تلو الآخر . وعندما تمسك بابنها الأكبر ويليام يصبح الصراع في الأسرة على أشده ، وعندما تميل إلى بول تزداد حدة الصراع ويتأزم الموقف ويتعقد .

ويجد الابن الأكبر ويليام نفسه مشدوداً إلى « ليلي » ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من سيطرة والدته ، ودون وعي منه يجد نفسه يحقر من شأن « ليلي » ولا يحترمها ويتعمد الإساءة إليها أمام والدته لكي يعطي الأم الإحساس بأن حبه للفتاة مجرد نزوة سرعان ما تزول . وتحذره الأم من الزواج منها ، ويبدأ في معاناة أزمة نفسية حادة ، فهو لا يستطيع أن يتخلى عن فتاته لأنه يجد فيها متعة جسمية وفي الوقت ذاته لا يستطيع أن يفضب (م ١٣ - أعلام القصة)

أمه لأنه كان قد تعود ، كما يقول لورنس ، « أن تفرز أفكاره كلها عن طريق عقل أمه » . ويتحطم ويليام ولا يستطيع الوصول إلى الاكتمال ويموت وهو في شبابه . وبعد موت ويليام ، يصاب « بول » بالتهاب رئوي وتُسمَر ضُئُ الأم وعندما يشفى من مرضه تتخذه بديلاً لأخيه ، ويتزوج « بول » ، وينتهي الجزء الأول من القصة .

ويبدأ الجزء الثاني « بميريام » ، التي تظهر غريزة الأم في حبها للتملك . والحب في رأى لورنس عاطفة أساسية في الحياة ولا غنى للإنسان عنه ، ولكن الحب يعنى الترابط والتلاقى بينما الحياة الحقيقية في نظره لا تحقق نفسها إلا في الفرد وحده وهكذا ينشأ الصراع بين الحياة والحب ، وعبر من هذه الفكرة بقوله : « إن القانون الأساسى للحياة العضوية كلها هو أن كل كائن حتى يعتبر فريداً وفي عزلة تامة » وقد عبر الدوس هكسلي في « ضرير في غرة » عن حيرته بقوله : « لماذا يستمر شر هذا الانفصال ؟ انفصال القديس عن القديس ، وإنفصال الأشكال الطبيعية بعضها عن بعض » ، ويجب : « لا يستطيع إنسان أن يأكل من أجل إنسان آخر ، ولا بد لأتقام من أن يفكر ويتمتع ويقاسى ويلبس ويشم ويسمع ويذوق في عزلة عن الآخرين والرجل الطيب يعيش في عالم أقل انعزالاً عن عالم الرجل الشرير ، ولكنه عالم مقفل ، تماماً كالذرة المغفلة . وبالطبع إذا كان لابد من أن يكون هناك وجود - وجود كما نعرفه - فلا بد للسكانتات من أن تنتظم في عوالم مغفلة . وعقول كعقولنا لابد لها أن تدرك أن الوحدة دون فوارق تصبح وكأنها لا شيء . تناقض لا مفر منه ، لأننا نريد أن تكون س = ١ ولكننا نجد ، في الحقيقة ، أن ١ = صفر . » ومنطقة الصفر هذه يطلق عليها لورنس كلمة « الموت » ، ومن الصعب على شخصه إدراكها فالفرد لا يمكنه الوصول إلى الاكتمال إلا عن طريق الاحتكاك بآخرين ، وعلى وجه الخصوص ذلك الاحتكاك بين الرجل والمرأة ، ومع كل فيجب على كل فرد الاحتفاظ

بجوهرة . والحب عند مسز موريل أو عند «ميريام» لا يعترف بجوهر الفرد الآخر ولهذا يأتي هذا الحب بعكس ما يتوقعان ولا يساعد على الاكتمال بل يدمر ويحطم الطرف الآخر ، فالحب سلاح ذو حدين وإذا زاد عن الحد المعقول بسبب الموت ولهذا فلا بد من التوازن أو من عملية المد والجذر كي يتحقق جوهر الفرد .

وعندما يلتقي «بول» بميريام فهو يلقاها وهو رجل محطم فقد اتزانه وطالما هو واقع تحت تأثير أمه وسيطرتها فهو لا يستطيع أن يحقق الاكتمال معها أو مع أى امرأة أخرى إلا عن طريق الجسد فقط . ويحاول لورنس أن يقنعنا أن الجسد لا يعتبر طاهراً إلا إذا كانت الروح طاهرة أيضاً . فالجسد وحده لا يكفي لتحقيق الذات - ونرى ذلك في العلاقة بين «بول» و«كلارا دوس» - وكذلك الإلتقاء الروحي وحده لا يكفي ، أما الاثنان معاً فيسجلان للإنسان السمادة ويساعدانه على النمو والازدهار .

وتعجب ميريام بإحدى لوحات بول فيقول لها : « إن السبب يرجع إلى أنه لا يوجد فيها ظلال بالمرّة ، فهي تظهر التآلق والوميض ، وكأنتى قد رسمت البروتوبلازم الذى يتآلق فى أوراق الأشجار وكل شيء ، ولم أرسم الشكل الجماد الذى يبدو لى بلا حياة ، إن هذا الوميض هو الشيء الحقيقى الحى ، والشكل ما هو إلا قشرة ميتة ، إن التآلق حقيقة فى داخل الأشياء ، ويحاول «بول» أن يصل إلى هذا الوميض ، إلى هذا البروتوبلازم أو الجوهر الحى المتآلق فيما يرسمه وفى الحياة ذاتها ، فينجح فى الوصول إليه فى لوحاته ويفشل فى تحقيقه فى حياته ، فهو كالزهرة التى لا تجد قرينة خصبة تساعد على النمو فقد اقتلعتها الأم لتحفظ بها لنفسها ولهذا يشور «بول» على «ميريام» من أجل موقفها خيال الأزهار . وتحب الأم وميريام الأزهار لا لأنها جميلة بل على أنها ممتلكات ، ويقول لورنس فى مقال له هن نوتنجهام :

« إن حب الأزهار شيء محير ، فمعظم النساء تحب الأزهار كمتلكات وأشياء للزينة ، فهن لا يستطعن أن ينظرن إلى زهرة ويتملكهن العجب للحظة ، ثم يذهبن لحالهن ، فإذا وجدن أن زهرة قد استحوذت على اهتمامهن ، فلا بد لهن في الحال من التقاطها ، من اقتطافها . الإقتناء التملك هذا شيء جديد أضيفه إلى نفسي ، إن ما يطلق عليه اليوم حب الأزهار ما هو إلا مجرد الوصول إلى الامتلاك وإلى الأناية : شيء عندى « أنا » ، شيء يزيننى « أنا » . ولهذا يثور بول على ميريام ويسألها فى غضب عندما يرى زهرة فى يدها : « لماذا تقبضين على الأشياء دائماً ، وتنتزعين قلوبها منها ؟ » ويترك بول ميريام لفترة بعد أن ضاق بها واتجه إلى « كلارا » فى محاولة للوصول إلى الاكتمال عن طريق الجسد . وتمثل كلارا « المرأة الجديدة » فى ذلك الوقت فهى متزوجة ولكنها منفصلة عن زوجها ويحد فيها بول الأنوثة الناضجة والدفء الذى لم يجده فى « ميريام » ويقع فى غرامها لفترة ولكنه لم يستطع أن يحقق معها الاكتمال وتعود لزوجها الضعيف فى النهاية . ويحد بول نفسه « كالمنبوذ » بدون أمه وبدون ميريام كلارا ولكنه يرفض الاستسلام لليأس وتركه فى آخر القصة وهو يواجه مستقبله الغامض .

فوس فرج The Rainbow ١٩١٤ :

يتغير أسلوب لورنس فى الكتابة بعد « أبناء وعشاق » ويظهر إنسانيته المثالى الذى يحقق المولد الثانى أو البعث ويخرج لنا « بيركين » فى « نساء هاشقات » . وميلورز فى « عشيق الليدى تشاترلى » والمسيح فى « الرجل الذى مات » . وقد اتخذ لورنس العنقاء رمزاً لهذا التحول الجديد كما اتخذ هكسلى الفراشة من بعده رمزاً للروح التى تخرج متطهرة من رماد جسدها . ويتمكن

يركبن من الانسلاخ من احباطه ويصبح شخصاً جديداً مكتملاً يواجه الحياة بحوية ويسير ناحية الخلق والحياة لا ناحية الموت .

وفي أواخر عام ١٩١٣ كتب لورنس لادوارد جارينت يقول أنه سوف يرسل إليه الجزء الأول من « الشقيقتان » ، والتي يفضل أن يكون عنوانها « خاتم الزواج » ، وهي تختلف عن « أبناء وعشاق » ، في لغتها وفي موضوعها . وكتب له في خطاب آخر يقول « إنها حقاً شيئاً جديداً في فن القصة » . وهذه القصة التي كان عنوانها « الشقيقتان » ، مرت بمرحلة تغير فيها عنوانها إلى « خاتم الزواج » ، ثم « سفينة نوح » ، وأخيراً نشر الجزء الأول منها بعنوان « قوس قزح » ، ١٩١٥ والثاني « نساء عاشقات » ، ١٩١٦ ، ولكنها لم تنشر إلا في عام ١٩٢٠ . وقد حاول لورنس أن يبتكر أسلوباً جديداً يساعده في التعبير عن فلسفته الجديدة وكان يقول : « إنى أمر بمرحلة انتقالية ... إنى أكتب وكل شيء غامض في نفسى - نار مشتعلة في نفسى ولكن ، هناك أبصال مبهمه في باطن الأرض ، أزهار يجب أن أعتنى بها لربيع آخر . ولكنى أكتب لأعيش ويجب أن تخرج الأزهار وإذا كانت الأزهار ضعيفة فستكون على ما يرام إذا ما خرجت في ساعتها » . وفي « أبناء وعشاق » ، تظهر ثلاثة أنماط من الشخصيات . الأب الأمى الذى يحاول إشباع ملذاته ، والأم التي تحب السيطرة على أبنائها والفتاة العاشقة التي تحاول السمو بروحها ولا تظهر هذه الشخصيات في « قوس قزح » ، أو « نساء عاشقات » . ويبدو من رسائل لورنس في هذه الفترة أنه كان يعاني أزمة خادة وأنه كان فعلاً يمر بمرحلة انتقالية فنحن نقرأ له في رسائل متفرقة العبارات التالية :

« لم أعد أجسد السرور في خلق مواقف حية كما فعلت في
أبناء وعشاق » ..

« هناك شيء عميق في داخلى يحاول أن يسلخ نفسه منى .. »

- « لا تحاول أن تبحث في قصصى عن الأنا القديمة المستقرة

للشخص .. »

- « أعتقد أن ما أكتبه عظيماً - جديداً جداً ، طبقة حقيقية ، وأظنها

أعمق بكثير مما وصل إليه أحد في قصصه .. »

و « قوس قزح » قصة مبتكرة جديدة في كل شيء ، فهي تختلف عن قصصه الأخرى لأنها تحاول الكشف عن أعماق بعيدة في نفس الرجل والمرأة ، ولم يكن لورنس يدرك في ذلك الوقت عن هذا الإحساس الجديد الذى يدفعه إلى الكتابة بهذه الطريقة شيئاً . والقصة تعالج رجالاً ونساء يدخلون في دورات جديدة باستمرار وتسجل تسجيلاً دقيقاً لنومهم وتطورهم ويصور لنا لورنس في الصفحتين الأولى والثانية من القصة هذا العالم الغريب تصوراً رائعاً لا تخفى علينا رموزه الجنسية فعلى حدود داربى شاير ونوتنجهام يعيش آل برانجوين فى مارش :

« كانوا يحسون بتدفق العصاراة فى الربيع . وكانوا يعرفون الموجة التى لا تسكن . ولكنها تلتقى بالبذور كل عام أمامها للاخصاب . وعندما تسكن ، تترك صغارها على الأرض . كانوا يعرفون كيف تخالط الأرض السماء ؛ وكيف يجذب صدر الأرض وباطنها أشعة الشمس ، وكيف توضع الأرض المطر فى النهار ، وكيف تصبح عارية تحت الرياح فى الخريف .. كانت حياتهم وعلاقاتهم هكذا : يشعرون بنبض الأرض وجسدها الذى كان يتحدد استعداداً لتلقى الحبوب ويصبح ناعماً غصناً بعد الحرث ملتصقاً بأقدامهم التصاقاً يشدهم كالرغبة ، ثم ترقد الأرض جامدة لا تبالى عندما تبدأ المحاصيل فى النضوج .. وأمسكوا بضروع الأبقار وفاضت الأبقار بلبنها ونبضت بالحياة فى أيدي الرجال . ونبض دم حلقات الأبقار مع نبض أيدي الرجال . واعتلوا ظهور خيولهم وقبضوا على الحياة بين أرجلهم وربطوا

خيولهم في العربات وبأيديهم إلى سبور الأعنة سبطروا عليها وأخضعوها لإرادتهم .

أما نساء آل برانجوين فقد كن يردن نوعا آخر من الحياة . شيئا آخر لا يكون غرضيا . كن ينظرن دائما إلى الأفق المتسع ، إلى خارج دائرتهم الضيقة المحدودة . . .

والقصة قصة ثلاثة أجيال متعاقبة يرقبها لورنس عن كשב ويسجل تطور العلاقات المختلفة بين رجالها ونسائها . ونبدأ بتوم برانجوين الذي يقابل في يوم من الأيام سيدة بولندية اسمها ليديا لنسكى ويشعر نحوها باحساس غريب ثم يتزوجها ، ثم تقابل ويل برانجوين وأنا وأخيرا يورسولا وسكر بنسكى . ويصف لورنس لنا بدقة متناهية لحظات التقارب والابتعاد والتجاذب الروحي والجسدي التي يعقبها فترات من التباعد والتنافر واللامبالاة بين الرجل الزوج والمرأة الزوجة ولهذا نجد التقابل في الشخصيات وتتضح الفروق من تعاقب الأجيال الثلاثة ومن الإفتتاحية الغنية بالرموز الجنسية .

وتبدأ القصة بطريقة تقليدية إلى حد ما تذكرنا بأسلوب جورج إليوت وتوماس هاردى ولو أنها تزجر بأسلوب لورنس وطريقته في إبراز حياة الفرد الذاتية وارتباطه بالقوى الحيوية في الطبيعة من حوله . ويختلف لورنس عن جورج إليوت وتوماس هاردى في قدرته على الانتقال السريع من الوصف الطبيعي إلى الإيماء الرمزي . ويحرص لورنس في تأريخه لهذه الأجيال الثلاثة على إبراز عامل الوراثة . ولهذا نجد أحيانا تكرارا مملا فرضته عليه فكرة القصة الرئيسية وهي تحليل العلاقة بين الرجل والمرأة من جيل لآخر ، ومحاولته الوصول إلى التوازن أو الاستقطاب . وكان من الضروري أن يصور لنا لورنس أن الطريق إلى الاكتمال لا يأتي إلا عن طريق التجربة والخطأ وفي النهاية سيتمكن الفرد من أن يشهد الحياة إلى نفسه من القوى الحيوية

الهائلة المبعثرة في العالم . . . ولهذا فال فقرات الأولى تعتبر الجنين الذي ينمو
فيصبح « قوس قزح » .

ويجد قوم برانجوين التكامل إلى حد ما في زواجه من أيديا لينسكى ولا
سيما وأنها من عالم غريب مجهول . وتظل الزوجة « غريبة » في هذا العالم ويظل
الزوج هو الآخر « غريباً » في عالمه المظلم حتى يجرقة تيار شديد من مياه
الأمطار ويموت غرقاً . ويظهر ويل برانجوين على مسرح الحوادث ويقع
في غرام « آن » ويتزوجها . ويبدأ الصراع بينهما بعد شهر العسل القصير
وتبدأ شخصية ويل برانجوين في التكشف لنا ، فهو ليس بالرجل الريفى
ولكنه فنان مغرم بالفن المعماري في الكنائس القوطية ، ولا يشده الزجاج
الملون أو النحت على الجدران والأعمدة فحسب في الكنيسة بل روح الغموض
والظلام الذى تحتويه الكنيسة داخلها . فالدين بالنسبة له ليس مجرد طقوس
أو قوانين خلقية بل هو تجربة عاطفية وإحساس بالأزل والمطلق ولهذا يؤمن
بالمعجزات ويحب الرموز الدينية . وينظر ويل برانجوين إلى الكنيسة بنفس
النظرة التى كان آل برانجوين ينظرون بها إلى الأرض والطبيعة من حولهم ،
ويصف لورنس الكنيسة بأسلوب مماثل لأسلوبه في الفقرات الأولى من
القصة :

« بين الشرق والغرب ، بين الفجر وغروب الشمس ، كانت الكنيسة
ترقد كبذرة في سكون ، غامضة قبل الإنبات ، يكتنفها السكوت بعد الموت .
وظلت الكاتدرائية صامتة ، بذرة ضخمة ستكون زهرتها حياة متألفة
لا يمكن تخيلها ، ففيها الحياة والموت ، وأولها وآخرها دائرة السكون » .
ولكن الزوجة لا تحترم افتتان زوجها بالكنيسة ، فالمذبح قاحل ،
والكاتدرائية مكان محدود يجب على الإنسان الهروب منه والانطلاق في
العالم الرحب الواسع تحت السماء الزرقاء ، وأقواس الكنيسة لا تعادل في
جمالها قوس قزح ، فأقواس الكنيسة تنطلق عمودياً إلى أعلى وتمثل التسامى

والروحانية ، أما قوس قزح فينطلق إلى أعلى ثم يعود إلى الأرض مرة ثانية . ويرمز قوس قزح إلى تحقيق كل الأشياء التي يعمل على إحباطها عالم لورنس ويشير إلى الحياة الذاتية فيما وراء الوعي . أما قوس الكاتدرائية فيوحي بالاطمئنان والأمان ولا يعتبر طريقاً كاملاً في الحياة . ولا يمكن لشخص مثل ويل برانجوين أو سكرينسكى الذى يقدر الواجب أو جيرالد في « نساء عاشقات » أن يصل إلى الإحساس بأهمية قوس قزح . فيجد ويل الراحة في قلب الكنيسة الذى يطلق عليه لورنس « الرحم » ولكنه يفشل في تحقيق هذا التوازن بين الروح والجسد ، هذا التماسق بين العقل والشعور . كان يعتقد أن الكنيسة هي « المطلق » في عالم يزخر بالمتناقضات ، ولكنه فقد إيمانه بالمطلق وكان صوت زوجته « هو صوت الحية في جنة عدن » ، ويعود مع زوجته إلى المنزل وهو يفكر :

« لقد كان يعتقد أن الكاتدرائية هي المطلق . أما الآن فقد شاهدها وهي يقبع تحت السماء ، ولا زال العالم الحقيقى الغامض المظلم في داخلها ، ولكنه عالم من داخل عالم آخر ، إستعراض جانبي . وكانت قبل ذلك بالنسبة له عالماً وسط الفوضى ، حقيقة ، نظاماً ، مطلقاً ، داخل فوضى بلامعنى . لقد كان هناك حياة خارج الكنيسة ، كانت هناك أشياء كثيرة لم تحتويها الكنيسة ، وأخذ يفكر في الله ، وفي قبة السماء الزرقاء في ذلك اليوم ، كان هذا شيئاً عظيماً وظليلاً ، وأخذ يفكر في حطام العقيدة الإغريقية ، وبدأ له أن المعبد لا يصبح معبداً كاملاً إلا إذا تحطم واختلط بالريح والسماء والأعشاب . »

ويعود الزوج في النهاية إلى هوايته وهي النقش على الخشب وتولى الزوجة المخصصة أولادها التسعة عنايتها .

ونصل إلى الجيل الثالث : يورسولا وعشيقها سكرينسكى . وترث الفتاة عن والدها اهتمامه بالكنيسة والدين بطريقة مختلفة ، فبينما كان والدها

يهتم بالملطق المجرد في الكنيسة أخذت هي تهتم بالدين عن طريق حبها
للمسيح وتحاول التوفيق بين الجسد والروح . وتقع في غرام سكر بنسكى
ويتركها لفترة ويعود إليها بعد ست سنوات ويتفقدان على الزواج ولكنها
تكتشف أنها تحبه جسدياً ولا تحبه من أعماق نفسها ويفترقان . وفي
نهاية القصة ترى يورسولا قوس قزح على أنه رمز للحياة المكتملة الحيوية
التي تجمع بين العقل والجسد ويسمو بهما إلى وراء حدود العلاقات الحسية
والروحية المتعارف عليها .

إن إحساسات أبطال لورنس وبطلاته في قصصه إحساس غامض
حيوى غرزي متغير كالزئبق ، فهم يحبون ويكرهون دون إدراك واع منهم
ويتم التلاقى عند ما تسيطر عليهم « غريزة الدم » وعند ما يحدث هذا التلاقى
يظهر « شعاع من الفهم » يصل بين الطرفين . والحياة الحلقة عنده هي هذا الفهم
المتصل والعيش في العالم الغرزي باستمرار ولكن الإنسان لا يحتمل
الانفعال بهذه الطريقة . إن عبقرية لورنس تظهر دائماً في مقدرته على وصف
حالات معينة من الإدراك المباشر لهذه القوى الخفية التي تحركنا وفي مواقف
معينة في مناظر متفرقة في قصصه . ويظهر جمال أسلوبه عند ما يكون واقعاً
تحت تأثير التجارب الحسية والنفسية الفائقة وعندئذ يتحرر الشاعر من
المبشر بفلسفة جديدة ويكشف لنا لورنس عن عبقريته من خلال الضباب
الكثيف الذي يكتنف رسالته . إن ما حققه لورنس رائع جداً ولكن
ليس من العسير أن يخفى علينا أنه قد اختل شيء ما فيما حققه لورنس .
فليس العقل بالضرورة عقبة في سبيل الإحساس والاكتمال .

نساء عاشقات : Women in Love : ١٩٢٠ - ١٩٢١

تعتبر قصة لورنس « نساء عاشقات » ملحقاً لقصته « قوس قزح » ،
وفيهما يدرس علاقة الشقيقتان يورسولا وجودرون بـ روبرت بيركين وجيرالد

وفي القصة يحاول لورنس أن يصور العلاقة الجنسية المثالية بين الرجل والمرأة . ويمثل بيركن د . ه . لورنس أو الرجل المتكامل الذي استطاع أن يوفق بين قطبي الوعي (الدم والعقل) ويعيش عيشة إيجابية في توافق وانسجام مع الطبيعة من حوله ، وهو الفعل المبجل المثالي الذي كانت تنتظره يورسولا والذي تقبله في النهاية . ولقد قام بيركن قبل مقابلته ليورسولا بإقامة صرح فلسفته ذهنيا ، وعن طريق يورسولا استطاع أن يطبقها عمليا . فالذكر يكمل الأنثى والأنثى تكمل الذكر ، ولكن جمال الانسجام والاكتمال يذهب إلى غير رجعة وينقلب الموقف الجدى إلى موقف هزلي إذا حاولت المرأة أن تسيطر على الرجل . ويصر بيركن في القصة على أن السبب في البؤس والشقاء في العالم الحديث يرجع إلى أن مبدأ سيادة الرجل القديم قد ذهب وحل محله نظام آخر . ويؤمن بأنه إذا استعاد الرجل سيادته أمكننا الرجوع إلى حياة أفضل ، حياة تلقائية كلها إحساس صرف . ويختلف جيرالد عن بيركن ، ولا يستطيع أن يقيم علاقة جنسية تساعد على الإحساس العميق بالتوافق والانسجام لأنه يعيش عيشة ذهنية ، ولهذا لا يستطيع أن يرتوى من منابع الحياة حوله في صمت ويدعها تغمره ، بل يحاول تحليل العواطف والإحساسات بعقله ، ولهذا يقع فريسة لجوردون التي هي نفسها ضحية العقل الواعي في تحليله للتجارب الذاتية . ونجدها في النهاية تشغف بذكاء لويرك وبموقفه التحليلي التهكمي . ويمثل لويرك الفنان الحديث بإحساسه الآلي وبحياته المجردة ، وعن طريقه تحاول جوردون السيطرة على جيرالد ثم تخطئه في النهاية .

وأسلوب القصة أسلوب طلق خال من القيود يشوهه أحيانا تكرار بعض الألفاظ والعبارات ، ويبدو في معظم الأحيان وكأنه أسلوب هاو وليس أسلوب كاتب محنك . ويبدو أن لورنس كان في قبضة قوة خفية تحركه وتسيطر عليه أثناء كتابة هذه القصة التي تعتبر في أجزاء كبيرة منها

وكأنها كشف عن رؤية صوفية . فشخصيات القصة الرئيسية لا تتكشف لنا من الخارج ولكنها تشع من الداخل في دوامات وأمواج كهربائية ومغناطيسية في تجاذب وتنافر وكأنها في يد قوى خفية تحركها . إن تاريخ الأدب عامة والقصة خاصة قلما حوى مثل هذا الصراع بين الجنسين لمثل هذا العدد الوفير من الشخصوس ، بيد قصصى واحد فى قصة واحدة .

وقراءة الكتاب تعتبر جهدا شاقا وبمناوبة تعريض العقل والجسد لسلسلة من الصدمات الكهربائية التى تجلبها مناظر القصة وأسلوبها ومقدرة لورنس الفائقة فى إضفاء أغرب المعانى على أبسط التجارب الإنسانية ، كشراء مقعد قديم أو الإلقاء بحجر فى بحيرة صافية فى ليلة قراء . ولم يعرف لورنس أبدا بأن الحياة قاصرة على الأشياء الحية . فقد كان يرى كل شىء ينبض بالحياة من حوله وكان يحاول أن يجد فى كل شىء علامات هذا الصراع الأذى بين القطبين ، السالب والموجب ، النور والظلام ، الذكر والأنثى ، الحب والكراهية ، الزوج والزوجة . وإذا كان قوس قزح هو الرمز المحورى الهام فى قصته « قوس قزح » ، فتمثال المرأة الإفريقية هو الرمز الرئيسى فى « نساء عاشقات » . ويعود إليه لورنس فى الفصل السابع وفى الفصل التاسع عشر . والتمثال لإمرأة إفريقية بدائية فى حالة وضع ويقول عنها بيركن : « إنها ثقافة خالصة فى الإحساس ، ثقافة فى الوعي الجسدى ، أقصى الوعي الجسدى حقا ، لا عقلية ، كلها شهوة » . ويرى لورنس أن التوافق ربما يعود إلى الحياة لو قبلنا قيم التجارب الجسدية الصرفة — تلك القيم التى نهت عنها المسيحية لمدة عشرين قرنا من الزمان .

وتفيض القصة بالحياة وتساعد على توسيع إدراكنا لماهية التجارب النفسية العميقة . وإذا لم يكن لورنس كاتباً مجدداً كجيمس جويس مثلاً ، إلا أنه يعتبر مجدداً لأن قصصه تتميز باتجاهات وطرق مبتكرة ، والقصة فى نظر لورنس

هي القصة التي تعطي رأيا خلاقا للحياة ويجب أن يكون لها فلسفة . ويقول في كتابه «دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي» :

« إن الوظيفة الرئيسية للفن هو أن يكون خلقيا . . . ولكنها أخلاق عاطفية وليست تعليمية . أخلاق تغير الدم بدلا من أن تغير العقل »^(١) وكيف يمكن لهذا الفن الخلاق أن يحقق هذا ؟ إن الحياة في سبولة دائمة ، ويحاول الأديب أن يمسك باللحظات الحية ، لا باللحظات العادية في يوم عادي بل بالمواقف الحرجة واللحظات الحاسمة في العلاقات الإنسانية . وإذا حاول بعد تسجيلها أن ينظمها ليرز الدرس الخلق . مات العنسل الأدبي والدرس الخلق معا ، ويقول لورنس :

« فإذا حاولت أن تسمر أي شيء في القصة فإما أن تقتل القصة ، أو تنهض القصة وتهرب بالمسمار »^(٢) .

وهذه اللحظات الحيوية في القصة هي البؤر في أعمال لورنس ويتشبث بها لورنس ثم يصب فيها من روحه وهذا الانتظار للخطوة الحاسمة هو ما يطلق عليه هو «إتهيد» الحدث ، في الزمان والمكان . ولهذا تبدو شخصوه وكأنها في حالة إتران قلق Unstable Equilibrium مع العالم الخارجي ولهذا يقول في إحدى رسائله لإدوارد جاربنت : « لا تحاول البحث في قصتي عن الأنا المستقرة القديمة للشخص . فهناك «أنا» أخرى » .

والمأساة عند لورنس هي حالة «الصراع الداخلي الذي يستعريين شخصين يجب أحدهما الآخر»^(٣) وكثيراً ما يلجأ لورنس إلى الاستعانة بالرموز لكي يبين الصراع الديناميكي الذي يتولد في لحظة حرجة ويظل محبوسا داخل

Lawrence, D. H. : Studies in Classic American Literature, (١)
New York, 1923, p. 148.

Lawrence, D. H. : Morality and the Novel, Phoenix, p. 528. (٢)

(٣) رسائل لورنس : ص ٤٦٠ .

الفرد . ونرى هذه الحركة الديناميكية في تمثال المرأة الأفريقية وفي المهرة التي يحاول جيرالد السيطرة عليها في الفصل التاسع ويتحدث لورنس في إحدى رسائله عن «عشيق الليدى تشاترلى» فيقول :

« نعم ، إن شلل سير كليفورد رمزى - فكل الفنون رمزية سواء أكان ذلك عن وعى أم لا . وعندما بدأت فى كتابة ليدى تشاترلى ، لم أكن بالطبع أعلم ما كنت أقوم به - فلم أقم بالكتابة رمزيا عن عمد . ولكن عندما انتهى الكتاب أدركت مغزى الرمز اللاشعورى ... فالغاية بالطبع رمز لا شعورى - وربما كانت المناجم كذلك ، (١) .

والعلاقات التى بين الشخصوص فى القصة علاقات معقدة ، فهناك رباط بين يورسولا وبيركين ، وبين جودرون وجيرالد ، وبين جودرون ولويرك ، وبين يورسولا وجودرون ، وبين بيركين وجيرالد . ويعتبر الفصل العشرون قمة لتطور العلاقة بين بيركين وجيرالد ويمثل رابطة الدم بينهما ، تلك الرابطة التى ظل بيركين يحن إليها حتى بعد زواجه من يورسولا . أما الفصل الثالث والعشرون فيمثل نقطه التلاقى بين بيركين ويورسولا . وفى رسالة لبرتراند رسل - وكان لورنس قد انتهى من كتابة « قوس قزح » ، يلقى لورنس ضوءا على قصته « نساء عاشقات » .

« لقد كنت أقرأ الغصن الذهبى لفريزر... وإنى مقتنع الآن بما كنت أومن به عندما كنت أبلغ من العمر عشرين عاما تقريبا وهو أنه يوجد مكان آخر للوعى الذى يحيا مستقلا فى داخلنا عن الوعى العقلى العادى الذى يعتمد على العين كمصدر له . وهناك وعى الدم بعلاقته الجنسية التى لها نفس العلاقة ، عند النظر ، للوعى العقلى . فالإنسان يعيش ويعرف يحدد كيانه فى الدم دون الرجوع إلى الأعصاب والعقل ، وهذا نصف واحد

(١) رسائل لورنس : ص ٨٣٢ ،

من الحياة ينتمى إلى عالم الظلام الغامض ، والمأساة فى حياتنا وحياتك هى أن
الوعى العقلى والعصبى يفرض سيطرته على وعى الدم ، لقد استحوذ وعيك
العقلى على إرادتك كلية ، وأصبحت إرادتك مشغولة بتدمير كيانك الدموى ،
وهذه الكلمات تلخص لنا مضمون فلسفة لورنس فى « نساء عاشقات » .
ولكنى يعيد لورنس الإحساس والشعور إلى العالم الآلى الحديث ويجعل
الإنسان يستجيب لهذه الفطرة النبيلة ، يضطر إلى تأكيد أهمية الغريزة الحبوية
والثباتى فى تأكيدها مع التقليل من أهمية الوعى العقلى ، وعليه يظهر هجومه
الواضح على جيرالد وهرميون وكل ما يمثلانه من توقف فى النمو العاطفى
وضمور فى الإحساس التلقائى بالحياة . ويبدو ييركين فى بعض المواقف
مثيراً للضحك والسخرية لقصور اللغة عن بسط وجهة نظره وشرح فلسفته
الغريزية التى يؤمن بها .

ويقدم لنا لورنس طرازاً جديداً فى شخصية جيرالد ، ذلك الإنسان
العصرى الذى يحاول أن يسيطر على من حوله . وعن طريق الإيحاء الرمضى
يقدمنا لورنس لهذا الصراع بين الآلية والإرادة الواعية وبين التلقائية الفطرية
فى محاولة جيرالد للسيطرة على مهرته العربية . أن جيرالد يعلم جيداً أن
فرسته لا بد أن تخضع لإرادته قبل أن يتمكن من السيطرة عليها ، ولكنى
يجعلها ترضخ لإرادته يحاول بطريقة قاسية أن يجعلها تقبل العالم الميكانيكى
الذى يرمز لورنس له بالقاطرة البخارية بصوتها المزعج ودخانها وبخارها .
وتقاوم المهره فى بادىء الأمر ولكنى ينجح فى سحق إرادتها وتسيل منها
الدماء قبل أن تصبح جزءاً من عالمه الآلى . وتشاهد جودرون ويورسولا
هذا الصراع بين الرجل والفرسة ويسجل لورنس رد فعل التجربة فى كليهما .
فما يفعله جيرالد مع الفرسة فى ذلك الوقت يرمز إلى ما سيحدث لجودرون
فيما بعد ، ويختلف رد فعل جودرون عن رد فعل يورسولا لهذا المنظر ،
فتحس جودرون بألم لذيذ يسرى فى جسدها من جراء قسوة جيرالد وخشوعته

وتعجب به في قرارة نفسها ويستجيب وعيها الدموي لسيطرته وقسوته فهي ترى نفسها في الفرصة الثائرة ولكن عقابها الواعي يشور على هذا الخضوع ، ويعود لورنس ليناقش هذه الفكرة مرة ثانية في الفصل الثاني عشر وتوافق يورسولا على رأى بيركين الذى يرى أن لكل فرصة إرادتين ، تريد إحداهما أن تسلم للفارس أمرها والآخرى تدفعها إلى الجروح والانطلاق . وتسأل يورسولا : « ولماذا تريد الفرصة أن تسلم أمرها للفارس ، ويجيبها بيركين : « هذا أعظم دافع للحب : الاستسلام للجنس الاسمى . » إن إحساس جيرالد بتفوق إرادة جودرون على إرادته هو الذى يدفعه إلى الانتقام من الفرصة هكذا ، فهو يعلم جيداً أنه لو سمح لإرادتها بالسيطرة عليه فسيكون في ذلك قضاء على شخصيته وتحطيم لإرادته في النهاية . وفعلًا تتحطم إرادته في النهاية لأنه كان قد استنفذ قواه في عالم تحركة الإرادات المتنافرة .

وإذا كانت الخيول تلعب دوراً هاماً في « قوس قزح » ونساء عاشقات ، فكذلك تلعب التماثيل دوراً آخر مماثلاً . ففي الفصل السابع الذى عنوانه « طوطم ، Totem » يقدم إلينا لورنس تمثال المرأة الأفريقية ثم يعود إليه في لحظة حرجة في حياة بيركين في الفصل التاسع عشر وعنوانه « القمر » وفي هذا الفصل يقارن لورنس بين الدفء العاطفى والإحساس الخالص اللاعقل والغريزة الفطرية التى تتجسد في تمثال المرأة الأفريقية الأسمر وبين برود الإحساس ونور العقل والمنطق وبرودة الثلج في القطب الشمالى بتجربته في لون الثلج الأبيض وهى الصفات التى تتجسد في الشعوب الشمالية الشقراء والى يمثلها جيرالد . ويجد بيركين نفسه في مفترق طرق : هل يسلم نفسه ويرضخ للشمس الأفريقية الحارقة ويصبح أداة لاعقلية تستجيب للغرائز دون مقاومة ؟ أم يستسلم لبرودة القطب الشمالى ويدع العقل يسيطر على كيانه ويحمد غرائزه ؟ فالقضاء يتم تحت شمس الصحراء الحارقة كما أنه يتم تحت جليد القطب البارد ، وكلاهما فناء ، ولكن أيهما أفضل ؟ وأدرك ، لأنه رجل

غربي، أن مصيره سيكون الموت في هذا الصقيع المدمر ، ذلك الموت البارد .
وأصابه الرعب ووجد طريقاً آخر :

« لقد كان هناك طريق آخر ، طريق الحرية . هناك طريق الولوج
الفردوسي إلى الوجود الخالص الفريد ، وفيه يصبح لروح الفرد الأسبقية
على الحب والرغبة في الاتحاد . وهو أقوى من أى كرب عاطفي ، حالة جميلة
من التفرد الحر الأبى تقبل الالتزام بصلتها الدائمة بالآخرين وترضخ مع
الآخر لنير الحب ورباطه ، واسكنها لا تتخلي عن تفردها الذاتي الأبى حتى
في حبها واستسلامها . »

ويجب ألا نتهم لورنس بالشذوذ الجنسي ، فقد حاول في هذه القصة وعلى
الطريقة الكلاسيكية الأفلاطونية أن يثبت أن الوصل يجب أن يكون على
كل المستويات وإذا كان ليركين أن يصل إلى مستوى عال من الإحساس
بالشمول فلا أقل من أن يحاول الاندماج مع العالم بأمره مثلاً في يورسولا
وجيرالد . ويقابل الفصل العشرون وعنوانه « المصارعون » ، [الالتحام بين
يركين وجيرالد] الفصل الثاني والعشرين وعنوانه « بين امرأة وأخرى » ،
[وهو نزال بين هيرميون ويورسولا] . ويرى لورنس في هذا الرباط
الدموي نوعاً من الأخوة الصادقة أو Blutbruderschaft وتوحى الكلمة
مرة أخرى بفلسفة الدم عند لورنس وكما يقول أحد النقاد : « لا بد أن
تكون كنيسة كل فرد في داخله ، وتصبح واجباته اليومية بمثابة طقوسه ،
ودمه النابض بمثابة عشائه الرباني » ، وفي نهاية حديثنا عن لورنس وفلسفته
الغريزية لا يسعنا إلا أن نختتم البحث بعبارة من إلبوت يقول فيها : « لا بد
أن يكون من الممكن أن نتذوق الأدب والشعر دون أن نؤمن بما يؤمن
به الشاعر » .

ديفيد هربرت لورنس : المراجع

DAVID HERBERT LAWRENCE

- 1—Aldington, Richard : Portrait of a Genius But..., Heinemann, London, 1950.
- 2—Beal, Anthony : D. H. Lawrence, Writers and Critics, London 1961.
- 3—Hoffman, Frederick J. and Harry T. Moore : The Achievement of D. H. Lawrence, University of Oklahoma Press, 1953.
- 4—Hough, Graham. The Dark Sun : A Study of D. H. Lawrence, Pelican, London, 1961.
- 5—Lawrence, D. H. : The Letters, ed. by Aldous Huxley, London ; Heinemann, 1932,
- 6—Leavis, F. R. : D. H. Lawrence : Novelist, New York, Knopf, 1956.
- 7—Moore, Harry T. : A. D. H. Lawrence Miscellany (Ed.) Heinemann, London, 1961.
- 8—Moore, Harry : The Intelligent Heart : The Story of D. H. Lawrence, New York : Farrar, Straus, & Young, 1954.
- 9—Schorer, Mark : "Fiction With a Great Burden," Kenyon Review, XIV (Winter 1952), 162—168.
- 10—Spilka, Mark : The Love Ethic of D. H. Lawrence, Bloomington : University of Indiana Press, 1955.
- 11—Tiverton, Father William : D. H. Lawrence and Human Existence, New York : Philosophical Library, 1951.
- 12—West, Anthony, : D. H. Lawrence, London, Barker 1950.

الفصل السادس

سافر تصوف

الدوس ليونارد هكسلي

١٨٩٤ - ١٩٦٣

الدوس هكسلى . . ساخر تصوف

مبارة :

يعتبر الدوس ليونارد هكسلى من الكتاب الصامتين الذين قلبا يتحدثون عن أنفسهم ولهذا يجد الباحث صعوبة فى الحصول على مادة تعينه على التعرف على الجوانب العديدة لحياته الشخصية. وهكسلى من سعة الاطلاع والقدرة على تشكيل أفكاره والحركة المستمرة ما يجعل الباحث يجد فى كتبه كل ما يبحث عنه وقد تعرض لإنتاجه الأدبى كثير من النقاد وكتبت عنه الصحف والمجلات لاسيما بعد نشره لقصته « عالم جديد شجاع » عام ١٩٣٢ وتنبأ فيها بما سيحدث فى المستقبل عندما ينجح العلم الحديث فى « تفريخ » الجنس البشرى ولكنه نشر فى عام ١٩٥٦ كتابه « زيارة ثانية للعالم الجديد الشجاع » وفيه استعرض ما قد تم فعلا من تدبؤاته السابقة وقارن بين كتابه وكتاب جورج أورويل « ١٩٨٤ » وفى معظم الدراسات التى ظهرت حتى الآن لحياته ومؤلفاته . لازالت صورة الدوس هكسلى كساخر تطغى على صورته كتصوف ولم تظهر دراسة وافيه شاملة تتبع تطوره الفكرى وتشرح أسباب اهتمامه بمستقبل البشرية وتحوله إلى التصوف . وفى هذا البحث سنحاول أن نثبت وجه الشبه الكبير بين هكسلى وأبطال قصصه كلها ، وسنكون مفكرات أبطاله ويوميائهم فى قصصه بالإضافة إلى مقتطفات من كتب رحلاته مصدر المادة التى ستعيننا على تفهم سيرته . ونأمل أن نعطي لشخصيته صورة متتابعة ومن زوايا مختلفة ثم ندعها تتكلم بلسانها وتعبر عن كل جانب من جوانبها .

وفى هذه الدراسة لابد من أن نوفق بين البواعث والدوافع النفسية والتكوين الجسدى والمزاج الشخصى من جهة والإنتاج الأدبى من جهة

أخرى . فلن يفوتنا أن نرسم له صورة جسمانية من واقع قصصه ومقالاته
ورسائله وكتب رحلاته ، وكان هكسلي دائماً يشعر بالهزال والتوعلك وفقدان
الشهية وكثيراً ما قاسى من ضعف بصره ومن الإمساك المزمن واضطرابات
المعدة وأمراض الكبد والصفراء وتوفى على أثر إصابته بسرطان المعدة .
ولللزاج الشخصى والتكوين الجسدى أثرهما فى الدرافع النفسية وبالتالى
فى العمل الأدبى ويقول هكسلي : « كل فلسفة فى الحياة تبدأ بإحساس أو
شعور عميق أو مزاج شخصى وتنتهى برأى » .

ولا بد للأديب من تغيير وجهة نظره على مر السنين وفى هذا يقول :
« لقد حاولت أن أجبر نفسى على أن أكون تجسيدا لمبدأ أو أن أصبح
« نظاماً ، يسير على قدمين ... ولكن الإنسان لا يصبح ثابتاً إلا إذا
تجبر .. ولهذا أؤثر أن أظل حراً وحباً وفى خطر على أن أصبح كاللوميا
وفى أمان .. » .

ولا يستطيع الأديب أن يتخلص من مزاجه الشخصى أو تكوينه
الجسدى إلا بشق الأنفس ، وهناك صراع دائم بين شخصية هكسلي الأديب
وهكسلي كما هو . ويقول « يونج » ، « كل إنسان خلاق يعد إنساناً له شخصيتان
أو خليطاً من المواهب المتناقضة . فهو إنسان له حياته الخاصة وفى الوقت
نفسه « عملية » خلق غير ذاتية ، ويقول هكسلي « إن كل فنان يسرد قصته إنما
يسردها علينا بطريقته الخاصة وهذه الطريقة تحوى قصة أخرى متداخلة مع
القصة الأولى ، قصة عن الفنان نفسه ، قصة إنسان موهوب وكيف يقتنص
تجاربه من العالم حوله . والقصة الأولى تسرد نفسها عن عمد والقصة الثانية
تسرد نفسها دون وعى من الفنان ، فهو لا يستطيع أن يتجنبها لأنها تعبر عن
ذاته الخاصة ، تعبر عن مزاجه وتكوينه العاطفى الذى ولد به وعن شخصيته
التي صقلها هو وكذلك الدوافع الكامنة التي تكونت من تفاعل مزاجه
الشخصى وشخصيته التي صقلها والظروف المحيطة به » .

وإذا ضعف الجسد واشتد الطموح والذكاء فالطريق هو طريق الإنطواء والعزلة لا طريق المغامرات والعنف ، أو طريق التأمل والتعاش السلى والتصوف لا طريق التهمك والسخرية أو الشهوات والغرائز . فالمفكر أو أو الأديب أولا وآخرا كأن حتى . وصفة الإزدواج فى التفكير ظاهرة كل الظهور فى أعمال هكسلى فى الفترة الأولى فمنذ البدء شعر بقوة الشهوة إلى حد كبير واستمر لفترة طويلة أسيراً لشيطانه يحاول ما استطاع أن يظفر به وينتصر عليه .

وما بهما فى هذا البحث هو التحول العظيم فى حياته من السخرية والإحباط إلى التكامل فى الشخصية والجدية فى الكتابة والنقد والبناء والشعور بالمسئولية عن طريق الفلسفة الهندية السلمية والتصوف . فى الفترة الأولى (١٩١٦ — ١٩٢٧) من حياته الأدبية الطويلة لم ينبج من قلبه اللاذع أى شىء ولكنه سرعان ما وجد أن هذا الطريق طريق مسدود لا يقود إلى الخير أو الخلاص أو اكتمال الشخصية .

وبدأت فترة الصراع النفسى العصبى تميز كتبه فى الفترة الثانية (١٩٢٨ — ١٩٣٤) حتى نصل إلى الفترة الثالثة والأخيرة (١٩٣٥ — ١٩٦٣) ونرى فيها التكامل والتصوف واضحين .

وولد هكسلى فى عائلة تبرز فيها أسماء لامعة فى الأدب والعلوم ونرى أثر ثقافته المتنوعة فى كتبه بشكل واضح ، فهو شقيق سير جوليان هكسلى العالم البيولوجى المعروف وكان والده الكاتب والمحرف ليونارد هكسلى أكبر أبناء توماس هنرى هكسلى ، ووالدته جوليا آرنولد ابنة توماس آرنولد أعظم ناظر مدرسة ومعلم فى القرن الماضى وهو شقيق الشاعر والناقد الفكتورى ماثيو آرنولد . وكانت عمته ، التى تولت تربيته بعد وفاة والدته ، هى مسز همفري وارد القصصية الفكتورية . ومنذ نعومة أظفاره نشأ هكسلى فى جو على أدبى وكان مقدراً له أن يصبح إما أديباً أو عالماً .

ولقد كان هكسلى كاتباً مخلصاً دائماً ونشر أكثر من خمسين كتاباً في الشعر والقصص والرحلات والنقد والتصوف وكان له شهرة دولية ولم يبلغ الثلاثين من عمره وترجمت معظم كتبه إلى كثير من اللغات . وقام برحلات عديدة في أوروبا وأمريكا والهند وزار مصر مرتين . وفي هذه الرحلات احتك بثقافات وعادات وحضارات مختلفة وأصبح له سيطرة على مادته المتشعبة الغزيرة . وقد زج بنفسه في كل عمل ذهني على أدبي فلسفي ديني . وحين قدم على شاشة التلفزيون في محطة الإذاعة البريطانية وصفه مقدم البرنامج بأنه الكاتب الذى له عقل كدائرة المعارف البريطانية . ويقول هكسلى ان هوايته في السفر قراءة دائرة المعارف على ظهر الباخرة، ويقول لنا أخوة سير جوليان إنه دائماً يطلب وضع أجزاء دائرة المعارف في صندوقين ويحملهما معه أينما ذهب .

وولد هكسلى في ٢٦ يوليو عام ١٨٩٤ وتلقى تعليمه الأولى في مدرسة ابتدائية وبعدها في « ايتون » الذى ذهب إليها أثر حصوله على منحة في عام ١٩٠٨ . وكان أمه أن يصبح طبيباً ، ولما كان على وشك التخصص في علم الأحياء أصيب بمرض في عينيه وبعد بضعة شهور فقد بصره تماماً . وبدأ في تعلم قراءة الكتب والنوتة الموسيقية بطريقة « بريل » وبدأ في استعمال الآلة الكاتبة . ولما كان عمره ثمانية عشر عاماً انتهى من كتابة قصة على الآلة الكاتبة ولما استرد بصره قليلاً كان مخطوطها قد ضاع .

وبعد عامين شفيت إحدى عينيه قليلاً وعندما استطاع القراءة بمساعدة عدسة مكبرة ذهب إلى جامعة أكسفورد حيث درس الأدب واللغة عندما أصبحت دراسة العلوم أمراً مستحيلاً نظراً لضعف بصره . وتخرج في عام ١٩١٥ وقضى فترة الحرب العالمية الأولى في أعمال متعددة كقطع الأشجار والعمل في مكتب حكومي والتدريس . وفي عام ١٩١٩ تزوج ماريانز وكانت بلجيكية الأصل حضرت لإنجلترا أثناء الحرب كلاجئة . ثم عمل عضواً في هيئة

تحرير مجلة « اثينا يوم » تحت رئاسة جون ميلدتون موري . وفي هذه الفترة كتب جزءاً كبيراً من الأدب الصحفي لكثير من المجلات .

وعندما تمكن من اقتصاد بعض المال نزع إلى إيطاليا مع زوجته وابنه حيث قضى معظم وقته فيما بين عام ١٩٢٣ وعام ١٩٣٠ . وفي إيطاليا كرس وقته للكتابة . وفيما بين عام ١٩٢٥ وعام ١٩٢٦ قضى وزوجته وقتاً طويلاً في الهند وعند عودتهما اتصلا بفريدا د . ه . لورنس . ومنذ ذلك الوقت وحتى وفاة د . ه . لورنس عام ١٩٣٠ كان هكسلي وزوجته مع لورنس في إيطاليا وفرنسا .

وفي عام ١٩٣٠ اشترى منزلاً صغيراً في جنوب فرنسا وأصبح ملاذاً لهم طالما كانوا خارج إنجلترا . وفي عام ١٩٣٤ ذهب إلى أمريكا الوسطى والولايات المتحدة وبعد ثلاث سنوات عاد إلى أمريكا . وهناك علم بطريقة تعيد الإبصار للعين ابتكرها الدكتور « بيتس » ، وبعد فترة تدريب على يدى خبراء في هذه الطريقة بدأ التحسن الواضح في قوة الإبصار وبدأ الأمل يحيا في نفسه (أنظر كتابه « فن الإبصار ») وفي كاليفورنيا ساعد في التحضير لكتاب عن مدام كوري ولفيلم سينمائي عن قصة لجين أوستن . ولنقرأ ما كتبه هكسلي في عام ١٩٥٠ في معرض حديثه عن أهم تجربة مر بها في حياته : « إن أهم حدث في حياتي هو ، بدون نزاع ، بداية ضعف بصري . وكان لهذه التجربة أثرها في عزلي أيام شبابي واضطرتني ضعف بصري أن أعيش معتمداً إلى حد كبير على أفكارى الذاتية محصوراً في نطاق تجاربي الشخصية . وفي الشهور الماضية وعن طريق توجيه القوى الواعية في الإنسان تمكن الخبراء من علاج هذه العاهة . وقد أثبتت لي هذه الطريقة أنه يمكن للإنسان من أن يسيطر على ظروفه بدلاً من أن يصبح عبداً لها . »

« ومشكلة الحرية بالمعنى السيكلوجي ، لا بالمعنى السياسي ، هي مشكلة

فنية . فلا يكفي أن يرغب الإنسان في أن يكون سيداً . فالإمام الصحيح بالوسائل التي تمكنه من السيطرة على ما يريد لها ضرورتها القصوى .

ومن مجال إنساني واحد محدد يوحى بالعجز زودنا الدكتور « بيتس » بهذه المعلومات . وقد تطورت طرق وأساليب عديدة في مجالات أخرى للسيطرة على ظروف قاسية ، ويمكن لأي شخص أن يستفيد منها إذا أراد . وكل الأساليب ثانوية على كل حال وتدور حول فن واحد رئيسي . وهذا الفن الرئيسي الذي تعلمنا الحصول على الخلاص من العجز الإنساني الذي يدفعنا إلى الإثارة وحب النفس كثيراً ما كتب عنه ووصفه المتصوفون في كل العصور . وإني أجد نفسي الآن معنياً بمشكلة الخلاص الفردي السيكولوجي .

من هذه اللوحة القصيرة عن حياة الدوس هكسلي نرى أن أهم تجربة مر بها في حياته هي فقدته لبصره لمدة عام ونصف عام وضعف بصره المستمر وقد ساعدته هذه التجربة على التأمل والعزلة وإمعان الفكر فكان يمضي الأيام الكثيرة وحيداً في حجرة الظلمة . وتظهر نتائج الإستبطان بوضوح في كتبه التي لا تخلو من نغمة حزينة وتحسر وحقد على ما كان يطلق عليهم « قطيع الذئاب » . وقد دفعه ظلام الدنيا من حوله إلى أمعان التفكير فيما حوله والإنعكاف على ذاته متفحصاً . ويقول « لقد كنت أشعر دائماً بالمل وإجهاذ ، الإجهاد الذهني والجسماني اللذين يجلبهما ألم العين ومع ذلك كنت أحمد الله على انني أرى بهذه الصورة . » وإن كان ضعف بصره قد خلف في نفسه جرحاً عميقاً إلا أنه تغلب على هذا العجز . « فالإيمان الصادق » ، كما يقول « يجعل الإنسان يحرك الجبال ، أما الإيمان السلبي فيمنعه من رفع عود من القش . » ويظهر في قصائده الأولى دقة الوصف الحسي الذي يعتمد على الأصوات واللمس والشم دون حاسة البصر .

ويزمن هكسلي إلى هذه التجربة في جميع قصصه بلا إستثناء ، فأبطاله

يقاسون من عاهات ممثلة وأعمارهم تتزايد على مر السنين لكي تقابل سن هكسلي أثناء كتابه القصة ، وجميعهم من خريجي جامعة أكسفورد وكلهم طوال القامة مثله (يعتبر هكسلي أطول كاتب في القرن العشرين) ومن النوع الانطوائى الخجول ولم يلتحق واحد منهم بالخدمة العسكرية .

ففى أول مجموعة قصص قصيرة له لا يلعب بطل القصة الأولى فى الرياضة ولم يكن بطلا بل كان مسالما ورفض التطوع فى الجيش .

وبطل القصة الثانية «جاي» كان أحداً باسيفيان هزيلتوقد زميله «جورج» إحدى ساقيه . وفى قصته (تلك الأوراق الذابلة) كان شيليفر مصاباً بجرح عميق فى ركبته جعله غير لائق للخدمة العسكرية وفى شعره يعتمد على حواسه ما عدا حاسة البصر . وفى (تقابل الالخان) كان بطل القصة فيليب كوارلز أعرجاً يحب العزلة والتأمل . حتى فى (عالم جديد شجاع) نلاحظ أن برنارد ماركس يقاسى من شعور بالنقص والخجل لأن نسبة الكحول فى مجرى دمه أثناء عملية التفريخ ، زادت عن النسبة المقررة . ونصل إلى « ضرير فى غزه » ويظهر لنا هسكلى بنفسه فى شخصية « انتونى ييفز » وهو يتحدث مع طبيب :

- « هل تقامى كثيراً من الإمساك ؟ »

- « لا ، أجب انتونى وهو يتسم . . . ليس كثيراً . »

- « تعنى ليس بشدة » قال الطبيب . « هل عندك أكرىما ؟ »

- « من آن لآخر . »

- « وقشور فى فروة الرأس . وهز الدكتور ميلر رأسه وكأنه يحيب

على سؤاله . « ويصيبك الصداع ، أليس كذلك ؟ »

وكان على انتونى أن يعترف بهذا .

- « بالطبع تصلب فى الرقبة وإصابات باللومباجو . أعرف ذلك .

أعرف ذلك . وبعد بضع سنوات ستصاب بعرق النسا أو تصلب الشرايين . »

سكت الطبيب لبرهة ونظر متفحفاً في وجهه . « تمام ، هذا الوجه الشاحب .
وهز رأسه . » وإحساسك بالسخرية والشك . أنت سلبي جداً . كل ما تفكر
فيه سلبي . » وضحك أنتوني . ولكنه ضحك لكى يخفى شعوره بعدم
الارتياح - « لا تظن أنى ألقى اللوم عليك بأى حال من الأحوال . » ومد
الطبيب يده وربت بها على كتف أنتوني بعطف . « فكلنا ما نحن عليه .
وعندما نرغب فى تغيير أنفسنا إلى ما يجب علينا أن نكون ، فليس الأمر
سهلاً . لا ، إن الأمر ليس سهلاً يا أنتوني بيتز . وكيف تستطيع التفكير إلا
بطريقة سلبية وعندك تسمم مزمن فى الإمعاء . لقد ظل معك منذ ولادتك ، على
ما أعتقد . لقد ورثته . وفى نفس الوقت هذا الإنحناء . تلقى بنفسك هكذا على
حصانك ، إن هذا لفظيع . تضغط هكذا على عمودك الفقرى ... يكاد
الإنسان يسمع صوت الفقرات وهى تسحق بعضها البعض . وعندما يكون
العمود الفقرى على هذه الحالة ، ماذا يحدث لباقي الآلة ؟ إن التفكير فى هذا
الأمر يخيف ، .

وفى قصته « لا بد للزمن من وقته » فقد « سباستيان » ، إحدى ذراهبه .
ولا يقتصر التشابه عند هذا الحد بل يتعداه إلى أمراض أخرى تصاب بها
أبطال قصصه كالمرارة والإمساك وتقوس الظهر واضطرابات المعدة وطول
النظر أو قصره ولا تخلو قصة من قصصه من الإشارة إلى هذه الأمراض
وما ينتج عنها من أمراض نفسية وهذا هو منهاج هكسلى فى دراساته فهو
دائماً يشير إلى العلاقة الوثيقة بين الجسم والعقل : بين المرض ونظره الإنسان
إلى الكون من حوله .

وكنتيجة لضعف البصر وعدم القدرة على الاختلاط بالآخرين كان
هكسلى يقاسى من خجل شديد وأصبح يعيش فى عالمه الذهنى الخاص به
ويقول « نحن دائماً نخضع لما نعمل فيه ولأن أخضع للتأمل الذهنى خيراً لى
من الخضوع للعواطف ، ولأن استعمل روعى فى المعرفة أفضل من استعمالها فى

الإحساس . ، وكان احساسه بضرورة إظهار عواطفه للناس كتحريض جسده عاريا لهم . ويظهر عدم ميله للتعزية النفسية والعاطفية في قصصه الأولى مثل « أنتيك هاى » و « كروم يلو » . وفي خطاب لأحد محررى المجلات الأدبية فى أمريكا كتب يقول : « إنى لا أجد غضاضة فى التحدث بسخرية عندما أكتب عن أشخاص آخرين وخاصة الشخصوس الخيالية فى قصصى . أما فيما يختص بى فإنى لا أحتمل إلا التكتيم » .

ويقول هكسلى ان السبب فى أعراضه عن الحفلات والسهرات والاجتماعات هو أنه لا يلبس فيها ولا يتألق ، ولكن صديقه « أوزبورت سيتويل » يخالفه هذا الرأى : « كان فى ذلك الوقت يبلغ العام الثالث والعشرين من عمره ولو أنه كان أحيانا يؤثر الصمت لفترات طويلة . وكان ضليعا فى النظريات العلمية الحديثة والسياسية والفن والأدب وعلم النفس ، وكان أهلا لأن يعالج الأفكار ويلعب بها وكم كنت أتمتع بصحبته ، ولكنه سرعان ما يؤثر الصمت ويشرد فى نوبة من التأمل العميق » . وهكذا يرسم هكسلى شخصوه فى قصصه : شخصوس تؤثر العزلة والصمت والتأمل والقراءة واللعب بالأفكار والكلمات وتسجيلها وفحصها ، شخصوس لا تنفعل ولا تؤثر فيها العواطف الإنسانية الدافئة كالحب والشفقة والعطف ولكنهم كهكسلى ذهنيون يعيشون فى عالمهم الخاص بهم .

٢ - اليوميات :

ولنتساءل ، إذا كان الأديب خجولا منظويا ولا يريد الإفصاح عن دخيلة نفسه فان أفضل وسيلة للتعبير عن ذاته هى « الجورنال » أو اليوميات أو الاعترافات . ونلاحظ شيئا هاما فى جميع قصص هكسلى ، وهو أن كل شخصوه الرئيسية سواء فى القصص القصيرة أو فى القصص الطويلة تحتفظ بيوميات . وربما لا نكون مبالغين إذا قلنا أن أروع ما كتبه هى تلك

الأجزاء في قصصه التي يعبر فيها البطل عن إحساساته العميقة وآرائه وفلسفته في الحياة وشعوره الصادر من تجاربه الذاتية واحتكاكه بالآخرين . كما يناقش فيها البطل ، ومعظم أبطاله من الأدباء ، مشاكل نقدية ويستعرض أساليب مختلفة في تكتيك كتابة القصة .

ولدينا في قصصه تلك الفصول الرائعة في « ضرير في غزة » ، وهي مقتطفات طويلة من يوميات أنتوني بيفز . ومفكرة فيليب كوارلز في « تقابل الألحان » ، ويوميات شيليفر في « تلك الأوراق الذابلة » ، التي تكون في مجموعها تلك القصة ، وكذلك ما أسماه سباستيان في « لا بد للزمن من وقته » ، بملاحظات عابرة . وبالإضافة إلى هذه اليوميات فهناك عدد كبير من المذكرات و « الأفكار » في قصصه القصيرة .

وفي هذه اليوميات يكتب أبطال هكسلي عن إحساساتهم بعمق وفهم وإدراك ، ولا نجد في أسلوبها تلك السخرية التي تتصف بها قصصه لأنها تعبير صادق عن نفسه وعن فلسفته في الحياة . وكان هكسلي يسجل عادة هذه الملاحظات في يوميات ولكنه لم يسجلها بانتظام ومن المؤكد أنه كان يستعين بما يسجله فيها عند كتابه قصصه ومقالاته . ولا بد أن ننظر إلى هذه الأجزاء التي تحتوي على يومياته نظرة خاصة ويجب معالجتها بطريقة مستقلة . وما يسجله هكسلي عادة في هذه اليوميات هو ما يعن له من أفكار عابرة أو اهتماماته الوقتية بشيء ما . ومعظم ما فيها من مادة يدور حول موضوع واحد بالرغم من التباين والاختلاف فيها فهي تدور حول موضوع وحلة الكون ومحاولة التأمل في النفس بقصد اكتشاف جوهرها . ويميزها طريقة السؤال والجواب وخاصة في « ضرير في غزة » ، وفي « لا بد للزمن من وقته » ، وكان هكسلي يستجوب نفسه أو يحقق معها .

وفي قصته « كروم يلو » ، و « آنتيك هاي » ، لا يستعمل هكسلي طريقة اليوميات ولكنه يقطع السرد القصصي ويقص علينا قصة أخرى قصيرة

يضمنها النص الأصلي . ونجد قصة « القزم » ، في (كروم يلو) ويظهر فيها بوضوح شعور هكسلي بالخجل والعزلة وخوفه من « قطيع الذئاب » ، والعمالقة أو « الخراف الناطحة » ، ومن السخرية الظاهرة اسم القزم نفسه فهو يدعى « هرقل » ، ولكنه ، لأنه قزم ، محروم من ممارسة نشاط العمالقة . وفي « أنتيك هاي » ، يحل إنسان مشوه محل القزم ونجد مسرحية قصيرة من فصل واحد في القصة والإنسان المشوه يريد أن يحب ، يريد أن يمارس نشاط أقرانه ومعاصريه . ويمد المشوه يده إلى أعلى ويتسلق كرسيًا محاولًا الوصول إلى مثله الأعلى ولكنه يسقط في بالوعة مياه قنطرة قبل أن تصل أطراف أصابعه إلى ما يبتغي . وشعور كل من القزم والمشوه يمثل لنا شعور هكسلي في أيام شبابه عندما كان يقاسى من الاحباط وضعف البصر والخجل .

ولكن هكسلي سرعان ما يتحول من التحسر على نفسه والتفوق إلى الهجوم . والهجوم في علم النفس وسيلة من وسائل الدفاع عند الاحباط . فالقزم له عقل جبار ويستطيع أن يتفوق به على العمالقة . ويبدأ هكسلي في اتخاذ موقف إيجابي من العمالقة فيتهكم ويسخر منهم ويبدأ أبطال قصصه الذين يدولون مذكرياتهم في التكشف لنا ويصبحون عقلاء في عالم خاص بالمجانين ، عمالقة ذهنيون في عالم يعج بالآفزام الجهيلة ، رواقيون في عالم الشهوات والذات .

وأهم هذه اليوميات يوميات أنتوني في « ضرير في غرة » ، وأول ما نقرأ فيها :

« كلمات سبع تلخص لنا كل ترجمة ذاتية . « انى أرى الأفضل واستصوبه . ولكنى أتبع الأرءا . » ومثل أترابى فى الإنسانية . أعرف ما يجب على أن أفعله ولكنى أستمر فى عمل ما يجب على أن أتجنبه . »

وآخر ما كتب فيها هو تسجيله لتجربة صوفية مر بها وانتهى على أثرها

ذلك الشعور الكئيب بعجز الإنسان عن إكمال شخصيته وإتقانها من برائن الازدواج .

وبعد « ضرير في غزة » نجد أن تأملات سياستيان في « لا بد للزمن من وقفة » يميزها الطابع الصوفي والغموض والخاتمة ، كما يقول هكسلي ، هي مقتطفات من يوميات بطل القصة يصحبها تعليق عنها . والحقيقة هي أن هذه التأملات نشرت قبل ظهور القصة كقالات متفرقة في أعداد مختلفة من مجلة « فلسفة الفيدا والعالم الغربي » ، وهي مجلة صوفية يغلب عليها الطابع الهندي وتصدرها « جمعية الفيدا » ، في جنوب كاليفورنيا وكان هكسلي أحد أعضاء هيئة تحريرها .

وأبرز ما في هذه اليوميات . رغم نجاح هكسلي في الحبكة القصصية وفي دراسة المشكلة الفلسفية والنقدية والاجتماعية ، فشله في حل مشكلته الخاصة ، تلك المشكلة التي ألقت ظلالاً من الكآبة على قسما ت وجوه أبطاله وكشفت عن أفكاره الذاتية التي ضمنها مذكرات أبطاله والتي تبدو أقرب ما يكون إلى ما يسمى بأدب الاعترافات . والغريب أن معظمها لا يحمل أسماء أو تواريخ أو وقائع ولا تتضمن إلا سلسلة من الملاحظات العابرة والتأملات فضلاً عن بعض الحكم وأبيات من الشعر ، غالباً من شكسبير ، وتعليق مستفيض عليها . ونلاحظ أن المذكرات مكتوبة بطريقة لا أثر فيها للترابط أو التنسيق أو الترتيب الزمني ، فقد جاءت له في شكل شذرات متناثرة تبدو - لأول وهلة - كأنه ليس هناك خيط واحد يربطها أو يؤلف بينها . ومعظم الجمل مبتورة توحى بأن كاتبها لا يريد أن يظهر الحقيقة كلها ، أو ربما لأنها تعبر عن تجربة صوفية لا يمكن الإفصاح عنها تماماً ، ففيها يكثر التلميح والإشارة والرمز . وإذا كان أسلوب قصصه سهلاً ميسوراً فلا بد لنا من وقفة عند بعض عبارات مذكرات أبطاله فهي تخضع للعديد من التفسيرات والتأويلات شأنها في ذلك شأن كتابات المتصوفين .

ففي « تلك الأوراق الذابلة » يقول شيليفر في مذكراته عن خطاب أرسله لسيدة : « لقد كانت رسالة موجهة إلى الله وليس إلى سيدة » ، خطاب شرح واعتذار موجه للعالم . ، وفي « ضرير في غزة » يكتب أنتوني .

« هذه اليوميات خطوة أولى . معرفة النفس خطوة ضرورية مبدئية لتغيير النفس . إن ما يقلقني هو اللامبالاة . فأنا لا أعبأ بالناس . أو بالآخرى . لا أريدهم . فأتى أنجنب بحرص كل المناسبات التي تجعلني أهتم بهم . جزء ضروري من العلاج أن تقبل كل المناسبات المزعجة ما استطعت ، أن تتخلي عن طريقك لتخلقها . »

وتزخر اليوميات بالعديد من زوايا شخصيته وباللبسات والإشارات التي يمكن أن ترشدنا إلى جوانب مجهولة أو تقودنا إلى بحر نتفد منه إلى فهم حقيقته التي استطاع أن يصل إليها بعد جهد شاق . ولا يقتصر اهتمامنا بقصصه لاحتوائها على هذه الاشتات من شخصيته بل يتعداها إلى كتب رحلاته ، فكتابه « بيلاط المازح » له عنوان آخر هو « مدونة رحلة » ، ويصف كتابه « على الطريق » بأنه « مذكرات ومقالات سائح » ، وكتابه « فيما وراء خليج المكسيك » على أنه « يوميات رحلة » ، وسنعالج كتب رحلاته على أنها وسيلة للهروب من الواقع أو محاولة للسعي المتواصل وراء هدف .

٣ - السفر والهروب

« وإذا كانت الحال هكذا ، فما السبيل ؟ يجب على كل شخص عاقل أن يحاول بقدر ما استطاع أن يهرب ولكن إلى أين ؟ إلى الفكر المجرد والحياة الذاتية ، أو ، وهذا هو القرار الذي وصل إليه فيلسوفنا في أواخر حياته ، إلى التأمل صادق في الذات العلية . »

مباحث ومتنوعات سنة ١٩٥٠

هذا هو ما كتبه الدوس هكسلي في عام ١٩٥٠ في معرض دراسته عن

الفيلسوف الفرنسي (مين دي بيران) ١٧٦٦ - ١٨٢٤ الذى اعتنق فى بدء حياته الفلسفية المذهب الحسى ثم نبذه إلى المذهب العقلى وأخيراً ترك المذهبين واتجه للتصوف ، ويخيل إلينا أن هكسلى كان يكتب عن نفسه أو يلخص لنا تطوره الروحى . فقد طوف هكسلى بأرجاء عديدة من العالم كما بحث داخل نفسه ذاتها وعاد من طوافه فى العالمين شخصاً مختلفاً تماماً عن الرحالة الخجول الذى قابلناه فى أول كتاب رحلات له وفى هذه الفترة اتخذ هكسلى لنفسه أقنعة عديدة وانتحل شخصيات كثيرة متلونة متقلبة يمكن حصرها على التوالى فى شخصية « المتسائل الحائر » ، ثم « عابد ملذات الحياة » ، ثم « طالب الخلاص » ، وأخيراً شخصية « المتصوف » .

ولدينا فى كتب رحلاته تسجيل متصل لما اعترى شخصيته من تغير وتطور ، فلقد كان السفر عنده بمثابة سعى متواصل للوصول إلى شىء لا يدرى كنهه ، فعاش فى أوروبا وخاصة فى فرنسا وإيطاليا فيما بين عام ١٩٢٣ وعام ١٩٣٠ وقام فى هذه الفترة بزيارات لهولاندا وبلجيكا وضمن حصيلة بحارته فى كتابه « على الطريق » ، ١٩٢٥ ، وزار الهند مع زوجته فيما بين عامى ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ونجد مدونة هذه الرحلة فى كتابه « بيلاط المازح » ، ١٩٢٦ . وفى عام ١٩٣٤ سافر إلى أمريكا الوسطى والولايات المتحدة ونشر كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » ، ١٩٣٤ . ثم قام برحلة إلى البرازيل فى عام ١٩٥٨ وهو « يعمل الآن فى قصة شبيهة بقصته « عالم جديد شجاع » ، وفيها يبين كيف يحاول راجاهندى مع رئيس وزراء من الغرب أن يبنى مجتمعاً إنسانياً على جزيرة وهمية بين سيلان وسومطرة . وكان هذا الكتاب هو آخر قصة له وأطلق عليها « الطبيعة » ، وظهر عام ١٩٦٢ .

والرحلة بالنسبة لهكسلى رمز للشخص القلق المضجر ، وليس السفر رذيلة جسدية كما يدعى بل رذيلة ذهنية ويعمل كثرة سفره وترحاله بقوله « نحن نقرأ ونسافر كثيراً لا لتوسيع مداركنا وتغذية عقولنا ، ولكن لى (م ١٥ - أعلام القمة)

نفسها بسهولة ، فمن نحب القراءة والسفر لأنهما من أجل ما يعوضنا عن التفكير ، . ونسأل : عن التفكير في أى شيء ؟ عن التفكير في الضجر والعزلة والسكابة . فكتابه « على الطريق » سجل لزحالة وباحث في وقت واحد . ويظهر في هذا الكتاب ميله إلى طلب العلم والمعرفة والحقيقة ولكنه لم يجد ما كان يبحث عنه في أوروبا فاتجه إلى الشرق بروحانياته ، اتجه إلى الهند وبورما والملايو ثم إلى اليابان وأمريكا في كتابه « يلاط المازح » . وفي الشرق لم يجد إلا إجابة سطحية عن سؤال يلاط « ما هي الحقيقة » ، لأن الحقيقة التي وصل إليها لم تكن كافية . فالروحانيات سائدة في الشرق . ويقول هكسلي « لو كنت مليونيرا هندية لتركت ثروتي لتمويل بعثة للنشر الإلحاد » . والفلسفة الهندية التي تقول إن هذا العالم وهم وأن مهمة الإنسان في الحياة هي الإفلات من عجلة تناسخ الأرواح والتجسيد ليصل إلى النيرفانا أو الفناء ، وأن الروح هي كل شيء وأن أسمى القيم هي القيم الروحية لم تستول على تفكيره في ذلك الوقت . أما بالنسبة لمادية الغرب والانحلال الخلقي والاجتماعي فيه ، فهذه الفلسفة هي الأخرى لم ترق له . وهكذا يرجع من طوافه بالشرق أكثر تعامه ، ويلخص انطباعاته فيما يلي :

أولا : لقد اكتسبت اعتقادين هامين جديدين . لا بد للعالم من أن يحتوي على عديد من الأنواع . وأن القيم الروحية المتفق عليها صحيحة ويجب التمسك بها .

ثانياً : إذا كان السفر يكسبنا اعتقاداً بالتنوع فهو يكسبنا اعتقاداً قويا بمائلا بوحدة البشرية . فهناك تنوع لا نهاية له في الأديان وفي القوانين الخلقية ، ولكل منها الحق في أن يمضي في طريقة . ولكن الأساس في التنوع واحد .

ثالثاً - إن الناس ، مهما اختلفت معتقداتهم أو عاداتهم أو طرق

حياتهم ، لديهم إحساس بالقيم . والقيم بشكل عام واحدة في كل مكان وفي كل أنواع المجتمعات لأن شعورنا بها بدى .

وفي كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » ، تبدأ أفكاره في التبلور والنضوج وتتخذ لنفسها طريقاً خاصاً يختلف اختلافاً كبيراً عما ألفناه من الساخر الضجر .

ومعظم آرائه في قصته « ضرير في غزة » ، ١٩٣٦ مستوحاه من تجاربه في كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » .

والسفر أو الطواف قد يعنى الهروب أو الفرار . أليس الأدب والتخيل والشعر نوعاً من الهروب ؟ ، هروب من المتغير إلى الأزل ، من الزمان إلى اللازمان ، من المكان إلى اللامكان ، من عالم الواقع إلى عالم المثل ، من التعدد إلى الوحدة ، من الفوضى إلى النظام ومن المحدود إلى اللامحدود . والسؤال الذى يلح علينا دائماً هو : مم نهرب وإلى أين المفر ؟ وهنا يقدم لنا هكسلى فى أعماله مجتمعة صورة دقيقة للتطور الذى طرأ على أفكاره . ففى بادىء الأمر قد يجد الضجر الذى يقاسى من الإحباط حرته وجميل أن يكون الإنسان حراً طليقاً . ولكن هكسلى يقول « ولكنى اعترف أنتى أحياناً أنحسر لأننى لم أقيد نفسى بالسلاسل ولكن الإنسان لا يستطيع أن يكون نقيضين فى وقت واحد » . ولهذا يقول بريان لانتونى (هكسلى) فى « ضرير في غزة » : « إذا أردت أن تكون حراً فيجب أن تكون سجيناً فهذا هو شرط من شروط الحرية - الحرية الحقيقية » .

ويعبر هكسلى عن الهروب بطرق مختلفة فى قصائده الأولى ، إما كالسمكة فى أعماق البحار فى عالم مظلم غريب ، أو كراهب فى مكان ناء ، أو الهروب إلى داخل النفس عن طريق الإستبطان والانطواء أو إلى أعلى عن طريق التسامى . ولكن واحسرتاه فالنفس راغبة ولكن الجسد ضعيف . فالسفر والهروب صنوان ، السفر هروب من المكان والفرار عن

طريق الفكر هروب من الزمان والهروب في كلتا الحالتين هروب من النفس ذاتها وإينما يسافر الإنسان فإنه يستصحب نفسه معه، وإذا تمكن من نسيانها لفترات قصيرة فهو يصحو ليجدتها . ويعبر هكسلي عن الهروب من المكان في كتب رحلاته ، وعن الهروب من الزمان في مذكرات ويوميات أبطاله في قصصه . وتعطيه مذكرات السائح الشعور بالحركة والتنقل والعمل وتعيينه يوميات أبطاله على نسيان التفكير فيما حوله وعلى التعبير عما يجيش في صدره من انفعالات وما يدور في عقله من أفكار وهي بمثابة صمام الأمن لنفسه الحزينة النائرة . وهنا نسأل : هل كان هكسلي يكتب عن نفسه عندما قال عن لورنس .

« لقد كان إحساس لورنس بالعزلة هو الذي دفعه للتجول حول الأرض وكانت رحلاته هروبا وتنقيبا في آن واحد :

« كان يبحث عن مجتمع يستطيع أن ينتمى إليه . عن عالم لا يكون الزمان فيه ذاتيا ولا تكون فيه المعرفة الواعية قد أفسدت الحياة ، تنقيب وفي الوقت ذاته ، هروب من الشقاء والشروع في المجتمع الذي ولد فيه ، ذلك المجتمع الذي كان يشعر تجاهه بالمسئولية رغم إحساسه العميق بضرورة انفصال الفنان عنه ، ولكن بحثه كان غير مشرقا كان هروبه لا طائل تحته ، وفي حالة من اليأس ألقي بنفسه في أعماق اللغز المحيط به ، إلى الليل الأسود لتلك الغيرية التي تعتبر التجربة الجنسية جوهرها ورمزها . ولقد أدى انعزال لورنس للنفس إلى طلبه العزلة جسدياً عن البشرية ولقد كان لهذه العزلة الجسدية رد فعل في أفكاره . »

يبدو وكأنها حالة واحدة مع فارق بسيط . فلقد ألقي لورنس بنفسه في ظلام التجربة الجنسية ليصل إلى غايته وألقى هكسلي بنفسه في أحضان التجربة الصوفية التي جوهرها الشعور بوحدة الكون . كان لورنس يبحث عن ألما الظلام إلى ما دون المستوى الإنساني ، إلى الغريزة ، وكان هكسلي

يبحث عن آلهة النور إلى ما فوق المستوى الإنساني ، إلى الروح عن طريق
الجدس . فطريق الأول ارتداد إلى الحياة الغرزية ، وطريق الثاني تسامى
إلى الاكتمال الروحي ، وقد أشار هكسلي إلى هذه الرحلة الشاقة مبكراً
في كتابه « دراسات قيمة » ، عام ١٩٢٧ :

« إن مثلنا الأعلى يقع على تماس دائرة . ويحاول الإنسان جاهداً أن
يصل إليه ولكن قوة الجنب في العالم الذي نعيش فيه تحول دون ذلك . ومن
المستحيل على الإنسان أن يتحرك في اتجاه هذا المماس ليصل إلى غايته المنشودة
والمحصلة الناتجة من رغبته الدافعة المماسية والقوى التي تؤثر عليه ترسم لنا
الطريق الحقيقي لحياته الزمنية . »

ويتضح التشبيه إذا فرضنا أن الكرة الأرضية تسير في خط مستقيم
في الفضاء إذا تركت حرة الإرادة . ولكنها توجد بجوار الشمس ولهذا
تتخذ لنفسها مداراً بيضاوياً . فإذا ما فقدت الشمس فجأة قوة جاذبيتها
فستنطلق الأرض في الفضاء في خط مستقيم مماسي للمنحنى الذي كانت تسير
فيه وهي تحت تأثير جاذبية الشمس . وليست الأرض جسماً عاقلاً وإلا
لاستطعن أن نقول إنها تحاول أن تسير في خط مستقيم ، وطريقها الحالي
هو المحصلة الناتجة من رغبتها المماسية وقوة جذب الشمس لها . ويقصد
هكسلي أن الإنسان يريد دائماً أن يتسامى وأن تشف روحه ولكنها مقيدة
بجبل سري إلى الجسد الذي يجذبها إليه فالنفس راغبة ووثابة ولكن الجسد
ضعيف . فالهروب إذن بمعناه الروحي هروب من الجسد وهو غرزي
في الإنسان وفي الترحال والسفر استطاع هكسلي أن يجد نفسه وينساها .
ونقرأ في قصته « تلك الأوراق الدابلة » ، من مذكرات شيليفر :

« الهروب من المكان . . ليس هروباً بمعنى الكلمة والهروب من الزمان
ليس كافياً . والهروب إلى الخيال المحض لا يمنع الواقع من الاستمرار ، فما
هو إلا تجاهل للواقع . وأخيراً فهناك هؤلاء الناس ، وهم أشجع من الهاربين ،

الذين يلقون بأنفسهم في خضم الحياة الواقعية المعاصرة حولهم ، وعزائهم أنهم يجدون وسط قدارتها وغباؤها وبشاعتها ، دلائل على وجود العطف والإحسان والشفقة وما شابه ذلك .

وهكذا وبعد تفكير عميق وسعى متواصل استطاع هكسلي أن يعود إلى الواقع الذي كان يهرب منه ، إلى واقع ذاته وتمكن من الهروب من المتاهة النفسية التي يمكن أن تضل النفس فيها طريقها . لقد تحقق من أن المطلوب حقيقة ، ليس هروباً جسدياً أو انطوائية بعيدة عن الواقع ، بل القدرة على القيام بنشاط ضروري بروح طيبة دون ارتباط ، بروح تتجلى فيها فناء الذات . وأصبح الاكتمال والاستنارة لا يأتيان إلا عن طريق ترويض النفس ذاتها وهذه تجربة لا بد لكل إنسان من ممارستها بنفسه . « فالاستنارة ، كما يقول « لا تأتي إلا للذين تعلموا كيفية تقبل الواقع والعمل على تغيير شكله ، والكاتب الذي يكتب مثل هذا الكلام في نهاية رحلة شاقة قد وجد نفسه وعرفها .

٤ - المسائل الحائرة

وقد أحطنا حتى الآن بأطراف من حياة هكسلي وتطوره الذهني والروحي وسلبداً باستعراض أعماله مجتمعة في ضوء هذه المعلومات عنه . وإذا نظرنا إلى حياة هكسلي كما تعكسها كتبه لوجدنا أن من أهم أسباب الإحباط في حياته المبكرة عدم استطاعته الوصول إلى ما يصبو إليه . فقد كانت مثله العليا وأهدافه على مستوى عال ولم يصل إليها لأنه كان دائماً يسخر منها ويتهمك عليها . ولكنها كانت هناك دائماً تورقه وتلح عليه . وأدى هذا الإحباط إلى نوع من اليأس دفعه إلى تدنيس كل ما هو مقدس والسخرية من كل ما هو متعارف عليه . فهاجم التقاليد والقيم والعلم والدين والعادات واستطاع في الفترة الأولى من حياته أن يملأ هذا الفراغ الروحي بأشياء شتى . ويمكن

حصر هذا الصراع النفسى فى صراع بين المثل العليا والقيم من جهة والحقائق العلية من جهة أخرى ، وصراع آخر بين الجسد والروح ، بين القلب والعقل ، وظلت المعركة لفترة طويلة لأن « المتسائل الحائر » كان يقاسى مما يطلق عليه هكسلى « قردم فى الإرادة » ، وكانت أسباب هذا الإحباط كثيرة منها الفلسفات المتعارضة سواء فى العلم أو فى الأخلاق أو فى الدين . ثانياً ، نزعت الانطوائية ، ثالثاً ، الصدام بين النزعة الانطوائية وبين النزعات الفردية الانبساطية الأخرى فى مجتمعه ، رابعاً ، ضعف بصره وإمكاناته الجسمية وأخيراً نظرتة الثنائية لما حوله ولنفسه . وباختصار يمكن القول بأنه كان هناك صراع بين ما كان يدركه بعقله الواعى وبين ما كان يحس به بعمق فى قرارة نفسه .

وكانت نظرتة الأولى للعالم من حوله نظرة متشعبة متعددة لأنه كان يشعر بالتعدد والازدواج فقد نشأ فى عائلة برز أفرادها فى الحقلين الأدبى والعلمى ويقول :

« فعندما ننشأ منذ الطفولة ونشب على أن نفكر بطريقة مادية فى مجموعة من الظواهر وبطريقة مثالية أو حتى صوفية فى البعض الآخر ، نجد أنفسنا وبطريقة طبيعية ، نختار اتجاهاً ذهنياً معيناً فى بعض الأحيان واتجهاً آخر مخالفاً إن لم يكن عكس الأول أحياناً أخرى . فالتذبذب يكاد يفرض علينا فرضاً . ولهذا نجد أنفسنا نحيا حياتنا الذهنية بدون استقرار ، وكانت مشكلة الازدواج هذه من أهم المشاكل التى اعترضت حياته فى بادىء الأمر . ويظهر الازدواج فى أول قصة قصيرة له وكانت طريقته فى النظر إلى الأشياء والتجارب من زوايا مختلفة هى التى أعطته ذلك السلاح الرهيب الذى يستطيع به أن يتهم ويسخر من العالم حوله . فقد كانت طريقة « المتسائل الحائر » هى تحيير العامة » « صنع مثلاً علم وظائف الأعضاء بجوار التصوف (لقد كانت لحظات التجلى عند مدام « جيون » ، تأق إليها بشكل واضح وبكثرة

في الشهر الرابع من الحمل) . صنع مثلاً علم الأصوات بجوار موسيقى باخ (دعوني أشير إلى طريقتي في قصتي (تقابل الألحان) عندما أشرت إلى وصف الموسيقى من الناحية العلمية والجمالية) ، صنع الكيمياء بجوار الروح (فقدنا الصفاء تفرز مزاجنا وطموحنا وفلسفتنا في الحياة) وهذه القائمة التي تحوى المتناقضات يمكن إطالتها إلى ما لا نهاية .

ولقد كان « المتسائل الحائر » مغرماً بدراسة الظواهر المختلفة المتقاربة في وقت واحد، ولكن إذا نظرنا إلى الحقيقة بهذه الطريقة فستبدو شاذة للغاية وهذا هو ما أراده المتسائل الحائر للحقيقة أن تبدو . ونقرأ في « تقابل الألحان » ١٩٢٨ من مذكرات فيليب كوارلز :

« تأمل موسيقى بيتهوفن . التغييرات في الأمزجة والانتقالات المفاجئة ، (وقار يتبعه مزاج ... وكوميديا تشير فجأة إلى المأسى في حركة «الاسكروز») وأكثر ما يشير الاهتمام هو التغير في اللحن ، وليس هذا من نغم إلى نغم ، بل من مزاج إلى مزاج . فتقدم لنا فكرة ، ثم تتطور وتغير شكلها وتشوه حتى تصبح مختلفة عن الفكرة الأولى ولو أنها لا تزال كما هي إلى حد ما . . صنع هذا في قصة . كيف ؟ الانتقالات المفاجئة سهلة للغاية . كل ما تتطلبه هو عدد كاف من الشخصيات وحركات متوازية تقابل الواحدة الأخرى . فبينما يقتل « جونز » زوجته نرى « سميث » يدفع بعربة الأطفال في الحديقة . حاول أن تتعاقب الأفكار . هذا يشير الاهتمام ، ولكن الألحان والتغييرات أصعب . فالقصص يلحن عن طريق ازدواج المواقف والشخصيات وخلطها فهو يعطينا صور أشخاص عديدة تقع في الغرام ، أو تموت ، أو تصلى ، بطرق مختلفة — أشخاص متشابهة تحمل نفس المشكلة . أو بالعكس ، أشخاص متشابهة تجابه مواقف مختلفة . وبهذه الطريقة يمكنك أن تلحن عن طريق الأوجه المختلفة لفكرتك . وتكتب عن التغييرات لأي عدد

من الأمزجة . وطريقة أخرى : يستطيع القصاص أن ينظر إلى الأشياء بعين الأزل وينتقى ببساطة حوادث قصته في أطوارها المختلفة - العاطفية ، العلمية ، الاقتصادية ، الدينية ، الميتافيزيقية ، إلخ: وينتقل من واحدة لأخرى - من الناحية الجمالية للأشياء مثلا إلى الناحية الفيزيوكيميائية . من الناحية الدينية إلى الناحية الفسيولوجية أو المالية . ولكن ربما كان في هذا نوعا من السيطرة الاستبدادية لقدرة الكاتب .

وقد فرض هكسلي على أعماله في تلك الفترة ما أسماه « الفوضى المنظمة » أو « البعثة المنهجية » ، وبهذا كان يذكى نار الانفصال والازدواج والحيرة في نفسه . فإذا ما تحملت الشخص والحوادث هكذا إلى عناصرها الذرية والأولية فإنها تخبو من الوجود كشخص آدمية متكاملة وتصبح سلسلة من الحالات المتنافرة . ويقول هكسلي : « إن مؤلفك العظيم يتسلط عليه شيطان لا يستطيع الفنان السيطرة عليه . وإذا أراد الشيطان أن يظهر فسيظهر مهما كان احتجاج عقلك الواعي الأرستقراطي الذي يسكن معه . . . إلى أكتب ما أعرف أنه عبث » .

ويظهر عدم إيمانه بهذه الطريقة التي أطلق عليها « الطريقة المجهرية » ، في قصته « تلك الأوراق الذابلة » ، عندما يستعرض شيليفر يده من زوايا مختلفة وينتهي به الأمر إلى أن يقول « فربما كل شيء يتوقف في النهاية على العقل ، على الروح ، أما الباقي فمجرد وهم أو خيال صور خادعة . » وظل هكسلي ، بالرغم من احتجاج عقله الواعي ، يعيش في حالة من « المعاشية العدائية » ، وأعتقد أن أحسن ما يلخص لنا هذا الازدواج في شخصيته فقرة من إحدى رسائل د . هـ ، لورنس يقول فيها : « إن لكل إنسان أكثر من ذات واحدة وإن «الدوس» الذي يكتب هذه القصص ما هو إلا «الدوس» واحد صغير بين آخرين ، أطيب منه ، لا يكتبون القصص ، وربما كان الازدواج

في شخصية هكسلي محاولة من جانب الأديب للتعرف على ذاته الأصلية ،
محاولة للتوفيق بين دكتور جيكل ومستر هايد ، محاولة للوصول إلى التكامل .
وقد حاول هكسلي كثيراً أن يتغلب على هذا الصراع النفسي بعزل نفسه
عن مجتمعه ولكنه فشل وحاول مرة ثانية أن يغمس في حياة معاصريه
ويلقى بنفسه في ملذات الواقع ولكن نزعتة الانطوائية تغلبت على هذا
الشعور . وأخيراً اتجه إلى التهمك والسخرية فلهجوم في علم النفس نتيجة
للاحباط وأعلى مراتب هذا الهجوم الانتحار وهو هجوم موجه إلى الذات
نفسها ، ولكن هكسلي لم يصل إلى هذه المرحلة التي وصلت إليها فيرجينيا
وولف ، مثلاً لأنه يقول : « إنك لا تستطيع أن تكون شيطانياً إلا إذا
كنت في قرارة نفسك تؤمن بالله » . ولنسأل : أمن الضروري أن يمر كل
كاتب أو أديب بهذه المرحلة الشاقة من التذبذب ، ألا تأتي الحياة الفاضلة
المتكاملة إلا بعد هذا الصراع العصيب بين الأنا واللاأنا ويقول ديفيد داتشيس
إنها نفس المشكلة القديمة التي واجهت الشاعر « ميلتون » في « الفردوس
المفقود » فالحياة قبل الخطيئة الأولى في جنة عدن لا تلائم إلا نوعاً سلبياً
من الفضيلة ، وكان « ميلتون » لا يهتم حقيقة بهذه الحياة . فبعد الخطيئة
فقط ، وفي الصراع الذي بعد السقوط لمحاولة تضيق الفجوة بين الواقع
والأمثل توجد حياة الفضيلة الحقة ولو أنها غير سهلة . ولهذا فالخطيئة
كانت شيئاً حسناً .

والإحباط سيكون لجياً يعني « حالة تعلق فيها الدوافع المتجهة نحو هدف
أو تمنع قبل إتمامها أو إشباعها » . وأول إحباط صادف هكسلي في حياته
كان عندما ترك دراسة الطب ليدرس الأدب . ويظهر هذا الإحباط مع
كل أبطال قصصه . فيموت « ديك » بطل قصته القصيرة الأولى قبل أن
يحقق حلماً راورده وهو الخروج بنظام فلسفي جامع شامل ، و « دينيس » في
« كروم يلو » ١٩٢١ لا يحقق شيئاً ويفكر مرتين في الانتحار كما يقتل القزم

نفسه ، « وجبريل » في « أنتيك هاى » ١٩٢٣ يعتزل مهنة التدريس ويشغل نفسه لفترة باختراع سراويل لها مقعد من المطاط لتساعد من هم نحيلي الجسم مثله في الجلوس على المقاعد الخشبية الصلبة ، وأخيراً يفشل في مشروعاته ويرحل عن إنجلترا . وأبوه كذلك لم يوفق في تصميمه الجديد لمدينة لندن ويظل التنظيم دون تنفيذ على مكتبه ، أما محاولات الفنان « ليبات » في الرسم وكتابة الشعر فقد أخفقت جميعها ونراه آخر مرة يفكر في الانتحار . ولم يتحقق زواج مسز « فيفيتش » من توفى وتوفى قبل الحدث السعيد ، كما يموت الإنسان المشوه في مستشفى للجذائين قبل أن تصل أطراف أصابعه للنجوم . وفي « تلك الأوراق الذابلة » ١٩٢٥ أطلق هكسلى على الفصل الثالث « غراميات لا تتلاقى » ولهذا لا يتزوج لورد « هوفندون » من آيرين وتموت خطيبة « كلروان » البلهاء قبل الزفاف ، وفي « تقابل الألمان » ١٩٢٨ يقتل « ايفيرارد وييل » وهو الشخص النشيط الوحيد فى القصة وكانت زوجة « فيليب كوارلز » قد وقعت فى غرامه ، ويظل زوجها طوال القصة يتذبذب بين حياته الذهنية وحياة اللذة ، والواقع التى ينادى بها « رامبيون » ويمثل د . ه . لورنس .

وفى علم النفس نرى أن الإحباط يظهر فى صورة هوة فاصلة بين الإرادة والوعى من ناحية وبين القدرة على توفير مطالبها من ناحية أخرى . وكان هكسلى يعانى فى الفترة الأولى من ناحية حياته صراعاً عصياً نتيجة لقيام هذه الهوة التى جعلت تزداد عمقاً واتساعاً . ففى قصائده الأولى يظهر هذا الصراع فى بدء حياته فى صورة جدال بين الانا والهى . ولم تكن فلسفته فى الفترة الأولى إلا فلسفة للتبرير كما يقول وعندما تقدم به السن وازدادت تجاربه أدرك أنه من الضروري ترويض الإرادة والتحرر من الرغبات لا عن طريق مقارمتها والتهكم عليها كما فى حكاية « العنب المحصر » بل عن طريق الإبقاء عليها كمصادر للطاقة التى تدفعنا إلى مداومة البحث عن

طرق أخرى للوصول إلى الأهداف دون التنازل عنها . وطريقة « العنب المحصر » ، جزء مما يطلق عليه في علم النفس الميكانيزمات الدفاعية العدائية والسلبية — الهجوم والتهكم أو الانعزالية « والعنب المحصر » . ويؤثر أبطال قصصه الأولى العزلة والسخرية على الهجوم ، ففي « كورم يلو » لا يستطيع « دينيس » أن ينافس « أيفور » أو « جامبولد » . وفي « أنتيك هاى » ظل « جمبريل » ضعيفاً أمام « رامبيون » و « ميركابتان » وفي « تقابل الألحان » لم يستطع فيلب كوارلز ، أن يقلد رامبيون أو ايفيرارد أو سباتدريل . ولكن هكسلي لم يكن سعيداً حتى في عزلته وانطوائه ويقول : « يشعر الانطوائى بوجود العالم الخارجى رغم أنه لا يعلم عنه شيئاً ، وإذا كان لا يعرف شيئاً عن أقرانه وعن النظام الاجتماعى ، فهو رغم هذا يشعر بوجودهم باستمرار ، ويشعر بقلق لأنه يعتبرهم دخلاء معادين ولهذا ينتابه شعور بالنقص ، بالعزلة ، ويشعر أنه ولد بوجه مختلف ، وكثيراً ما نجد أبطال قصصه الأولى مشغولين بهذا الوجه المختلف . فيردد « دينيس » نفس السؤال ، ويضع « جمبريل » لحية مستعارة على وجهه ليغير من شكله ، أما أنتونى فى « ضرير فى غرة » فكان زملاؤه يطلقون عليه « بيفيس صاحب وجه الطفل » :

وهكذا يظهر الإحباط والازدواج فى حياته المبكرة وقد أبرزنا بعض الظروف العائلية التى أحاطت بنشأته ، وهى ظروف تساعد على الازدواج فى التفكير ويتجلى فيها الصراع بين العلم والدين ، وبين العقل والقلب ، وبين الأنا والهى . ولا شك أن هذا الصراع قد خلف عنده شعوراً عميقاً بخيبة الأمل وأعدده أخيراً خير إعداد لقبول فكرة التحرر والخلاص والدعوة لحياة الروح والتصوف فى كثير من الحماس فى كتبه الأخيرة . فقد صادفت هذه الاضطرابات العاطفية والتشاؤم والسأم والصنجر بالحياة وبالنفس تربة نفسية ذات استعداد خاص ، وكانت النتيجة ذلك التحول العظيم من الفلسفة

التشاؤمية إلى الفلسفة الصوفية التفاضلية . وفترة الإحباط كانت شراً لا بد منه لتنقية النفس وتصفيتها وتطهيرها ، وكما يقول الشاعر و . هـ أو دون في قصيدته « عصر القلق » :

إن عقولنا تصر على اضطراب نظامها كعقاب لها .

فإن كان الإحباط والانطوائية قد أبعدا هكسلي عن الحياة والعالم في بادئ الأمر إلا أنهما ، بطريق غير مباشر ، قد عملا على إعادته إلى العالم الرحب العريض ، إلى الآفاق الواسعة ، إلى الطريق الذي أبعداه عنه وتمكن قبل فوات الأوان من أن يعود إلى توثيق الصلة بينه وبين الوجود عامة ، ونرجو أن نناقش في الجزء التالي من هذه الدراسة أثر د . هـ . لورنس في فلسفة هكسلي في الفترة ما بين عام ١٩٢٨ وعام ١٩٣٤ ثم تصوفه في الفترة الأخيرة .

هـ - الفترة الثانية

يبدأ هكسلي في الفترة الثانية من حياته (١٩٢٧ - ١٩٣٤) في الهبوط بمستوى مثله العليا حتى تصبح في متناوله في محاولة لإنهاء الاحباط والتشاؤم والعزلة . فالإنسان الذي ليس له مثلي عليا ، كما يقول ، سيكون تحت رحمة القوى التي تؤثر عليه من الخارج ومن الداخل . والإنسان الذي لديه مثل أعلى يمكن ولكنه صعب المنال يستطيع أن يتقدم تقدماً كبيراً . أما الإنسان الذي يختار لنفسه مثلاً أعلى لا يمكن تحقيقه ، بل قلبه الحزن لأنه يستعين بما حوله من قوى ولكنه يناضلها وبالتالي يصيبه الإحباط .

هكذا تبدأ الفترة الحرجة في حياة هكسلي ، فقد أنزل ببساطة مثله الأعلى من على تماس الدائرة ووضعه على عيطها ، ويرر تصرفه في أحد قصائده بقوله « إنى أجاهد في الصعود ولكنى ما زلت أمسك بالأقرب ، ويقابل هكسلي د . هـ . لورنس أول مرة في عام ١٩١٥ ولم يتأثر بأفكاره كثيراً لأن هكسلي في ذلك الوقت كان ، كما يقول ، « رجلاً حريصاً » ، وكان حديث لورنس دائماً يدور حول الأشياء البعيدة والذاتية البحتة . وتقابلا بعد ذلك بعد الحرب العالمية الأولى ثم في عام ١٩٢٦ في إيطاليا ، ومنذ ذلك الوقت وهكسلي يلزم لورنس حتى وفاة الأخير في عام ١٩٣١ . وبدأت أفكار لورنس تؤثر في حياة هكسلي وكتاباته ، وكتب هكسلي في عام ١٩٢٧ في يومياته :

« إن في هذا الرجل (يقصد د . هـ . لورنس) شيئاً مختلفاً وعظيماً في

النوع وليس في الكم ، ، ثم كتب في عام ١٩٢٩ يقول : إن ميثولوجية
مسترد . ه . لورنس الطبيعية الجديدة - جديدة في شكلها ولكنها قديمة
موضوعها - تبدو لي كذهب مشر في إمكانياته . وبدأ هكسلي يفكر جدياً
في تطبيق فلسفة لورنس الجنسية الحيوية ، واستمرت فلسفة لورنس
« الصوفية المادية » تفتن هكسلي حتى أدرك في النهاية أنها لا يمكنها بأى حال
من الأحوال أن تحل محل « الصوفية الروحية » التي كان يصبو إليها . فقد
كان لورنس وهكسلي مثل النار والماء قد يتجاوران ولكن من الصعب
مزجهما . ولكن صداقتهما كانت صداقة متينة وكادت هذه الرابطة القوية
بينهما تجعل من هكسلي لورنس آخر أو « عاشقاً للحياة » . وقد حاول
هكسلي جاهداً في هذه الفترة من حياته أن يجمع بين عالم الجنس وعالم
الدين ، عالم الروح وعالم الجسد ، وحاول أن يعيش الحياة طويلاً وعرضاً ،
على المحور الرأسى وعلى المحور الأفقى ، أن يحصل على ما يريد كما ونوعاً . ولكن
تكوينه العقلى والجسمانى كان سيئاً في منعه من المضى في ممارسة هذه الحياة
الصعبة . ويقول : « ومن على هذا المستوى البشرى المتنوع يستطيع أى فرد أن
يتحرك إلى ما لا نهاية ، إلى أعلى أو إلى أسفل ، ناحية الوحدة مع الأصل
الإلهى الذى هو أساس وجود الفرد ووجود الكائنات أو إلى أسفل أطراف
جحيم الانفصال والإثرة وحب النفس . أما فيما يختص بالحركة الأفقية ،
خيرية الاختيار مقيدة هنا ومن الصعب على الإنسان أن يغير تركيبه الجسمانى
إلى نوع آخر ، فالناس تختلف فى أمزجتها وطبيعة تكوينها الجسدى على
المستوى الأفقى . وتختلف فى القدرات على المحور الرأسى . ولا يستطيع
الانبساطى النزعة أن يغير مكانه على المستوى الأفقى ويصبح انطوائياً ،
والعكس صحيح . ولكن كل منهما يستطيع أن ينمى قدراته على المستوى
الرأسى . وبالرغم من التفاوت الكبير بين الاثنين فقد حاول هكسلي أن
يجعل من نفسه شيئاً بلورنس الذى يعتمد على القوة الحيوية التي تزحف تحت

جلده ؛ واعتنق هكسلي هذه الفلسفة وأضافها إلى فلسفاته الأخرى وأخذت
ميثولوجية لورنس الطبيعية التي تمجد الدم والبروتوبلازم والحياة التلقائية،
تحويل انتباه هكسلي إلى حياة الإنسان الفطري النبل ، حياة العيش الغريزي.
وفي عام ١٩٣٤ أو ما قبل ذلك أدرك هكسلي أن طريق لورنس طريق شائك
لا يناسبه ، ونقرأ له في «فيما وراء خليج المكسيك» وبعد وفاة د. ه. لورنس
« لا يمكننا أن نقبل دعوة لورنس ، فقد تصفح لورنس كتاب التصوف
وقرر أن ما وجدته هناك هو تفوق الدم وأحقيقته » .

٦ - صورة د. ه. لورنس في «تقابل الأجناس» ١٩٢٨

وأول صورة تظهر للورنس في أعمال هكسلي هي صورة كينجهام في
عام ١٩٢٦ والصورة الكاملة تظهر في «تقابل الأجناس» في شخصية رامبيون.
ويبدو أثر فلسفة لورنس الطبيعية فيما يشبه المونولوج الداخلي في مذكرة
فيليب كوارلز الذي يمثل هكسلي :

« وبعد بضع ساعات في صحبة رامبيون ، كان فعلا يؤمن بالبداية الفطرية
النبل ، كان يشعر باقتناع بأن العقل الواعي لا بد له من أن يتواضع قليلا
ويتقبل مطالب الجسد والقلب - نعم والأمعاء والعظام والجلد والعضلات ،
لا بد أن يكون لها نصيبها من الحياة ، يا ليتني أستطيع أن أحصل على شيء
من سره أسأذهب لرؤيته عند وصولي إلى إنجلترا ، . ولقد صور هكسلي
لورنس في هذه القصة تصويراً رائعاً وأعطى له صورة رجل يفيض بالحياة
والنشاط يعيش عيشة غريزية طليقة ولكن هذه الصورة سرعان ما تكشفت
لهكسلي في عام ١٩٢٤ حين أدرك وعورة الطريق :

« إن التطور من الحالة البدائية إلى الحالة الحضارية ، من مجرد العيش
في الدم إلى العقل والروح ، تقدم له ثمنه المحدد . وليس هناك تخفيض في
الثن حتى هؤلاء المشتريين من أصحاب المواهب الفذة . ولقد كنت أظن

إنه يمكنني تجنب دفع الثمن ، أو على الأقل تخفيضه تخفيضاً كبيراً ، وأنه من الممكن أن يستفيد الإنسان من العالمين . ولكن هذا ، كما أعتقد ، ما هو إلا وهم ؛ فالثن الذي يجب أن ندفعه سبيل العقل والروح لا يمكن بأي حال من الأحوال تخفيضه ، .

وفي «تقابل الألحان» ، حاول هكسلي أن يصل إلى تركيب فلسفي جديد وكانت مشكلته هي التوفيق بين مطالب الجسد ومطالب العقل والروح ، أو الجمع بين الاستمتاع الكامل بالحياة من حوله مع الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين مجتمعه . ولكنه لم يوفق . ونقرأ في يوميات فيليب كواراز : «كان دائماً يعرف في قرارة نفسه أنه لم يكن كاثوليكيّاً ، أو رجلاً يحب العيش الرغيد ، أو متصوفاً أو إنساناً فطرياً ولو أنه كان يأمل أحياناً في أن يكون واحداً منهم أو كلهم مجتمعين . إلا أنه كان سعيداً لعدم كونه واحداً منهم وفي استطاعته أن يتمتع بحريته حتى ولو كانت حريته هذه ، بطريقة متناقضة ، عقبة في سبيل نمو روحه » .

ومن ناحية الصنعة الفنية في هذه القصة نرى أن طريقة كتابتها توحى إلينا بأن لورنس لم ينجح تماماً في التأثير على أفكار هكسلي . فالعقل الذي ركب أجزاء القصة المعقدة وحوادثها ورسم شخصياتها الكثيرة العدد عقل واع وليس بعقل يتصرف تلقائياً . ففي القصة مجهود فني كبير وآراء متشعبة تلقنا في مع التلقائية التي ينادي بها هكسلي في القصة . ولا تحقق جميع الشخصيات شيئاً يذكر في القصة وتتحرك آلياً وكأنها أشباح لا شخص من دم ولحم . ولا نرى رامبيون إطلاقاً وهو يمارس الحياة الغريزية الفطرية النبيلة ، فهو يتكلم عنها طول الوقت ولا يفعل شيئاً وتركيب القصة الموسيق وعنوانها لا يوحى بالتوافق في الألحان فهي محشوة بخليط من الأنغام المتنافرة المتناقضة قصد بها هكسلي أن يعرض لنا الشيء الواحد من وجهات نظر مختلفة (أنظر

« موسقة القصة » ، في « القصة في الأدب الإنجليزي » ، ويظل فيليب كوارلز الشخصية المحورية في القصة ونقرأ أخيراً في يومياته :

« حياة كاملة مؤلفة النظم — هل حقاً ستكون ممكنة ؟ إنى أتخيلها :
ولكن ، في الحقيقة ... ؟ وعلى كل حال ربما يكون من المثير رسم
شخصية على هذا النمط ، .

وقد كان من المثير ومن السهل رسم شخصية لورنس في قصة ، ولكنه
كان من المستحيل على هكسلي تقمصها في الحياة نفسها وظل هكسلي في عالم
الحس والشعور واللذة والجنس كما كان دائماً : المتسائل الحائر . ولم يكن
لورنس بعد كل هذا آخر ورقة رابحة في يد هكسلي ، فقد كانت الورقة التي
قبل الأخيرة . فهل ياترى ستكون الورقة الأخيرة خاسرة هي الأخرى ؟ .

ميتولوجية د . ه . لورنس الطبيعة من الناحية النظرية :

تقابلنا فلسفة د . ه . لورنس مرة أخرى في كتاب هكسلي « دافعل
ما يحلو لك » ١٩٢٩ وهو مجموعة من المقالات حاول فيها هكسلي أن يبلور
فلسفته اللورنسية الجديد . وأخذ يصب جام غضبه على « باسكال » ،
ويدرس العلاقة بين التركيب الجسماني والمزاج الشخصي وأثرهما في الإنتاج
الفلسفي . والمقالات دراسات في نوع السكون الذي يسكنه ويؤمن به أفراد
من أحجام وخصائص جسمانية متباينة ، وفي نوع العبادة التي يفضلها كل
منهم . وهاجم باسكال لأنه كان يؤمن وينادى بالمطلق :

« والمطلق ما هو إلا تجريد من الحياة نفسها ، هروب من التعدد إلى كائن
بلا كينونة . فالعالم الروحي بديل هزيل للعالم الواقعي » .

لقد كان باسكال يريد المطلق لأنه كان في مسيس الحاجة إلى نوع من
الاستقرار والنظام . وأخيراً يرفض هكسلي المطلق لأنه لا يقبل أن يفرض
عليه باسكال فلسفته التي كيفها مرضه وجسده ومزاجه الشخصي فليس
للرجل المريض أن يصدر أحكاماً على تصرفات الأصحاء ، وأصبحت فلسفة

باسكال ، أو ميتافيزيقا النور الجيا ، كما يسميها هكسلي ، ضد حيوية ما ينادى به هكسلي .

وهكذا يترك باسكال وفلسفته لأنه يذكره بالموت وبالزمان وبالمرض وبالمطلق وبالروح وبالتسامي ويجب لورنس لأنه جعله يفتح عينيه على ملذات الحياة وما يكشف عنه العيش الغرزي والدم والحياة وما يحس به المعاني من متعه بالعالم . وفي الجزء الأخير من الكتاب بلور هكسلي فلسفة لورنس الجديدة في الحياة الفطرية ، فالحياة على هذا الكوكب قيمة في حد ذاتها دون الإشارة إلى عالم علوى سماوى أو ما لا نهايات أو حياتنا في المستقبل . وحيث أن الغرض من الحياة هو أن نعيش فلا بد إذن من أن يكون هناك تباين وتعدد . ولهذا يرى في قصيدة الشاعر بليك « زواج الجنة والجحيم » أعظم تعبير عن « ميتافيزيقا حب الحياة » ، وملخصها هو أن يحاول الفرد أن :

« يعادل الإفراط في المعرفة الواعية بإفراط مماثل في الحدس وفي العيش الغرزي ، يحاول أن يعادل الآثار السيئة المترتبة على الإفراط في التأمل بإفراط مماثل في العمل والحركة ، والإفراط في العزلة بالإفراط في الاختلاط والإفراط في المتعة بالإفراط في التقشف ،

ويقول لنا « س . م . جود » في كتابه « عودة إلى الفلسفة » ص ٦١ في نقده لمذهب هكسلي الحيوى هذا :

إذا حكمنا على مذهب هكسلي في الحيوية . . فإن هكسلي شخص تافه . فهو لا يستغل قواه الجسمانية استغلالا تاما . وهو لا يعيش حياة الرغبات أو الحواس ، وأفعاله لا تنسم بطابع الخشونة أو القوة ، وهو بعيد عن الطبيعة ولا يختلط بالعالم من حوله وأخشى أنه لا يعرف حتى كيف يستمتع بأكلة طيبة . لا ، أن هكسلي لا يتمتع بحيوية دافقة . .

وبالإضافة إلى هذا فلسفة حب الحياة والإفراط تفشل في المدى الطويل
حسب قانون تناقض الغلة أو قانون الجهد العكسي .

لتطبيقات العملية لبيولوجية لورنس الطبيعة

تعتبر قصة هكسلي القصيرة الطويلة « ما بعد الصواريخ » في عام ١٩٣٠ نقطة تحول خطير في إنتاجه الأدبي فترى فيها تطبيقاً لمذهب لورنس الحيوي وميثولوجيته الطبيعية . فقد كان لفلسفة الإنسان الفطري النذل أو الحياة الجنسية بريقها الخاطف وسحرها لفترة قصيرة كالألعاب النارية أو الصواريخ ، وسرعان ما أطبق الظلام على هكسلي من كل جانب ، ونرى في شخصية بطلها « مايلز فانتج » ، ظلالاً من شخصية « رامبيون » الذي قابلناه في « تقابل الألمان » ، ولكنه أخذ يتقدم في السن تقدماً سريعاً ؛ نراه رجلاً بدون حيوية دفاقة ، رجلاً مريضاً متعباً ضعيفاً يستشفى في إيطاليا . وكان من عادة هكسلي أن يزيد من سن أبطاله في قصصه تدريجياً ، ولكننا نرى « مايلز فانتج » وقد بلغ فجأة من العمر خمسين عاماً ، وكان هكسلي يريدنا أن نرى آثار حياة الإسراف والجنس بأسرع مما كنا نتوقع . « مايلز فانتج » رجل متعب من ممارسة الحياة المتعة مصاب بالصفراء ، نراه وقد غابت عيناه واصفرت بشرته . وربما كان هكسلي في ذلك الوقت يفكر في صورة لورنس قبل وفاته في عام ١٩٣٠ وأثناء مرضه ، فقد بدأت الحيوية التي كانت تتدفق من لورنس تتخلى عنه ورأى هكسلي مثله الأعلى يحتضر أمام عينيه .

ولقد فشل مايلز فانتج في أن يعادل الإفراط في المتعة بإفراط مماثل في التقشف واضطر أخيراً إلى أن يعيش في عالم الرجل المريض ، عالم باسكال الذي كان هكسلي يحاول جاهداً أن يهرب منه . فلو لم يسمح مايلز فانتج لنفسه بالانغماس في ملذات الحياة وممارسة العيش الغريزي « لما ذهب إلى أقبية مونت كافو » ، ولو لم يخلع ملابسه لما أصابه هذا البرد في كبده ولما أصيب بالصفراء . ويعترف هكسلي فيما بعد في مقدمته لرسائل د. ه. لورنس :

إن لكل عمر من أعمار الإنسان فلسفته المناسبة في الحياة . ولا بد أن أعترف أن فلسفة لورنس لم تكن فلسفة مناسبة مع التقدم في السن أو العجز في القوى . وبالإضافة إلى هذا فهناك حالات معينة يصبح فيها العيش التلقائي من الأمور التي تشتت الفكر .

وعندما كتب هكسلي هذه الأسطر كان يقترب من سن الأربعين وشعر بما يجنبه له المستقبل إذا ما اقتنى أثر لورنس ، وأدرك أن فلسفة لورنس وعبقريته كانت تضر دائماً على العيش الغريزي التلقائي وتتجاهل المثل العليا والمبادئ الثابتة والعقل والعلم . فلم تكن فلسفة لورنس تملأ الفراغ الذي كان هكسلي يحس به في قرارة نفسه وأصبح التصوف الجنسي المادى بديلاً هزئياً . فالإدمان في هذه الحالة أو الإفراط قد يخفف من وطأة الإحباط ولكنه في الوقت نفسه يزيد من آلام الإحباط التي يجب تسكينها ، ومن الغرائز التي يجب إشباعها من آن لآخر .

وهكذا فشلت فلسفة « التعادلية » هذه في حل مشكلات هكسلي النفسية والروحية وفي القضاء على الإحباط في حياته . وكان لابد له من البحث عن ذاته الأصلية ، كان لابد له من العودة إلى نقطة البداية ، إلى المسكان الذي فقدتها عنده ، ولم تحل فلسفة لورنس مشكلة الازدواج ، فالازدواج يسبب الإحباط تماماً كبعثرة النفس في كل اتجاه ، ولم تستطع فلسفة لورنس كذلك أن تملأ الفراغ الذي خلفه ضياع الإيمان أو تحل مشكلة الكون والحياة . فقد كان لفلسفة لورنس الديموقراطية التي تنادى بتعدد الآلهة نتيجتين ، كما يقول هكسلي ، الأولى أونتولوجية والثانية خلقية . « الأولى هي ما يمكن أن أطلق عليه فلسفة أن لا هدف للكون . فليس هناك هدف أو فائدة ... عش ودع الآخرين يعيشون وسر في الطريق للطبيعي الذي يمتد بدون هدف . وهذا المذهب له مثيله من الناحية الخلقية في مذهب اللامبالاة . ، ويبدأ هكسلي في مراجعة فلسفة باسكال ويدرك أن الطريق الطبيعي الذي

يمتد بدون هدف يعنى خفض مستوى المثل العليا ، واللامبالاة تذكى نار
فلسفة العدم، ولهذا نجده بعد عام ١٩٣٢ ينحو نحو المطلق ثانية ويفضله بالرغم
مما فى الوصول إليه من مشقة على العيش الغرزي . فالتلقائية ، كما يقول ،
« ليست سر السعادة الوحيد المعصوم من الخطأ ، وليس من الضروري أن
تكون حياة الروح كارثة . » لقد كان خط سير لورنس أفقياً فى جميع الجهات
على المستوى الإنسانى تتفجر قواه من ذاته فى جميع الاتجاهات وعاش حياته
عرضاً دون هدف . ومغزى الحياة وقيمتها لا يأتیان إلا عن طريق تجميع
القوى وتركيزها تجاه هدف واحد محدد . ويمكننا فى هذه المرحلة من تلخيص
فلسفة هكسلى على النحو التالى : لقد اهتم هكسلى فى بدء حياته الأدبية عندما
كان يلعب دور « المتسائل الحائر ، بالأجزاء ، وفى الفترة الثانية اعتنق فلسفة
لورنس الحيوية التى تهتم بكل شىء دون انتقاء أو نظام ، والآخرى تنظم
الأجزاء فى وحدة هادفة وتكشف لنا عن التعدد الذى ترتبط أجزاءه بعضها
ببعض . ونرى هكسلى فى كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » ، ١٩٣٤ يستعد
لحياة التصوف بقوله : « إن محاولة العودة إلى الحياة البدائية غير عملية
وأعتقد أنها خطأ . » فالمستولية الفردية هى جوهر كل النظم الخلقية
الموجودة . وفى كتابه « موسيقى فى الليل » ، ١٩٣١ يقول : « حقيقة إن معظم
الآراء ما هى إلا تبرير ذهنى للاحساس ولكن هذا لا يعنى أن الشعور أو
الإحساس أهم من الأفكار فى عالم الحركة . »

وقد كانت فلسفة هكسلى الحيوية فى الفترة الثانية تركيباً ، ولكن التركيب
لا يعنى موضوعاً مضافاً إليه نقيضه . فتركيب الفترة الثانية تركيب واسع
فضفاض لا يتفق مع طبيعة تفكير هكسلى وتكوينه العقلى والجسمانى ،
فالتركيب شىء مختلف عن الموضوع ونقيضه ، أنه تكامل وتداخل الاثنین ،
شىء آخر يسمو فوق الاثنین .

٧ - المسئلة :

من الامور المثيرة وجود ما يشير إليه هكسلي في « تقابل الألحان » ، وما بعدها بكلمة « استفهام » ، أو « سؤال » ، في شكل « مشككة » ، يحاول أن يحددها حلا كلما ظهرت . وقد تعرضنا لهذه المشككة في الجزء الأول من البحث حين كتب هكسلي يقول : « سبع كلمات تلخص لنا كل ترجمة ذاتية : إلى أرى الأفضل وأستصوبه ولكنى أتبع الأردأ . » ، ولا يقبل فيليب كوارلز في « تقابل الألحان » ، هذا التلخيص الجائر لكل ترجمة ذاتية ونراه يكتب في مذكراته :

« إن المشككة بالنسبة لى هى تحويل الشك الذهنى المنعزل إلى طريقة متكاملة للعيش المتناسق . » وكانت كلمة « تحويل » ، تعنى تغيير الشكل أو الغالب الذهنى فقط وليس تغيير المحتوى ، تغييراً من الخارج لا تغييراً جذرياً كلياً للمادة ذاتها . وتقابل في « موسيقى فى الليل » ، مشككة أخرى : « المشككة هى أن أوفق بين الحيوان وبين المفكر ، أن أجعلهما يتعاونان فى بناء رجولة كاملة . » وكانت هذه العبارة تلخيصاً لفلسفة لورنس الحيوية . وفى عام ١٩٣٢ فى مقدمته لرسائل لورنس نلاحظ تغييراً فى وجهة النظر وفى المشككة ذاتها وأصبح هكسلي لا يؤمن بنظرية لورنس التى تقول إن الإنسان لابد وأن يعيش على المستوى الأدمى وينمى إمكانياته أفضيا على المستوى الإنسانى فقط دون أن يحاول أن يعلو بمستواه عن ميراثه الجسمى والعقلى والعاطفى والنفسى . وأصبح التكامل بهذه الطريقة تكاملاً أفضيا لا يسمو بالإنسان . وفى عام ١٩٣٤ تأكد هكسلي من المنطق المضلل فى فلسفة لورنس التى تمجد الدم والغرائز : « إلى أفضل الحرية التى ينادى بها سينوزا عن طريق المعرفة والفهم على العبودية للعواطف مهما كانت حصيلتها من المعرفة الغريزية . » ، وأصبحت فلسفة لورنس التى تتنادى بالمزج بين الحيوان والإنسان فلسفة

خطرة وفي «ضرب في غزة» ١٩٣٦ تقابلنا مشاكل أخرى يتحدث عنها بطل القصة أنتوني في مذكراته ، وهذه المشا كل تختص بناحية التطبيق العملي الذي يؤدي إلى معرفة النفس لأن هكسلي كان قد وصل إلى مستوى أعلى من مستوى لورنس الغرزي . « فالعلم بالشئ » كما يقول هكسلي ، « من الأمور السهلة ، ولكن تطويع الإرادة والعمل المتواصل من الأمور الصعبة دائماً . » والمشكلة في «ضرب في غزة» هي كيف نحب؟ وبعدها مشكلة أخرى « كيف نجتمع بين الإيمان بأن العالم إلى حد ما وهم وتخيل وبين الاعتقاد بأنه ضروري لتحسين التخيل والوهم ، كيف يمكنك ألا تكون عاطفياً ولا تقاسي من اللامبالاة في وقت واحد . وأن تكون رزيناً كرجل مسن ونشيطاً كالشاب . » وكانت المشكلة هي الجمع بين الحيوية والرزانة ، بين العمل والتأمل ، ومحاولة التخلص من نتائج الإفراط . وفي قصته « و مر صيف بعد صيف » ١٩٣٩ . يعطينا هكسلي صوراً لثلاثة مستويات : المستوى الروحي ، والمستوى الإنساني ، والمستوى الغرزي الحيواني ويطالبنا بالتسامي إلى المستوى الروحي . ولكن آراء «بروبر» ، وهو المتكلم بلسان هكسلي ، كانت متطرفة إلى حد ما ويظهر هذا من حكمه القاسي على عدم أهمية العيش على المستوى الإنساني ولكنه قال كلمته الأخيرة في القضاء على فلسفة لورنس الحيوية وصور لنا عابد الملذات كشخص سجين يعيش كما يقول في .

« قفص زمكاني تجوب فيه غرائزه وعواطفه . وإذا كان للسرمدية أو جوهر النفس أن تعيش في هذا القفص الزمكاني لأي فرد ، فلا بد لهذا الحشد الذي نسميه بالنفس من أن تنبذ عن طيب خاطر جنون حركتها ، لا بد لها من أن تفسح الطريق للوعي اللازمي ، لا بد لها أن تصمت لتجعل من الممكن هبوط السكون العميق . فاقه موجود في غياب ما نسميه بآدميتنا فقط . »

وكانت المشكلة حينئذ هي التخلص من حشد الشخصيات المتنافرة ومن

الفوضى النفسية حتى يصل إلى إماتة الذات وفنائها . وفي أدونيس والأبجدية ، ١٩٥٦ . وكان هكسلي قد تصوف ، تراه يكتب عن مشكلة أخرى :

« المشكلة ، كالعادة ، هي كيفية التخلص من النور الشخصي . ونحن نعملنا في تخلص أنفسنا من العادات السيئة التي تحجب عنا الضوء لا على المستوى الأخلاقي فحسب بل على المستوى الذهني والعاطفي . ، ويصبح الا كتمال لا عن طريق حياة عريضة بل عن طريق تلاشي الشخصية وفناء الذات والوصول إلى اللا - أنا أو الهى التي تسمى فوق النفوس الأخرى والأنا . وهذه اللا - أنا أقرب ما تكون إلينا ، كما يقول هكسلي . أقرب إلينا من أيدينا ومن أرجلنا وهي اسمى ما يصبو إليه إنسان ، وهي اسمى غاية لوجود الفرد .

وكان من الضروري أن يتخلص هكسلي من رذائله قبل أن يبدأ رحلته الروحية ، وأهم ما كان يشغل باله كما يقول لنا في كتابه « أدونيس والأبجدية ، هو « معرفة من الذى يقوم بالتمثيل في كل أدواره المختلفة » . وأصبح الاستبطان عنده وسيلة لغاية لا غاية في حد ذاته ، فالاستبطان وتأمل الذات والانشغال بها قد يكونان سبباً في عرقلة المتصوف . « فالذين يولدون ولهم ميل إلى تأمل ما حولهم لا بد لهم أن يتعلموا كيفية تأمل ذواتهم إذا أرادوا أن يعلموا شيئاً عن الروح الإنسانية ، هذا هو ما يقترحه هكسلي لمن هم انبساطيو النزعة أما الانطوائى بطبعه ، فيجب عليه أن يروض نفسه على إماتة ميوله الفطرية ناحية الاستبطان لذاته ، أو الفكر والتخيل وتحليل النفس كغايات في حد ذاتها بدلا من اعتبارها وسائل تقوده إلى السمو فوق الخيال والتفكير الذهني حتى يصل إلى المستوى اللازمى للفكر الخالص البديهي . ، فمعرفة النفس لا تكفى وحدها بل يجب أن تكون معرفة النفس طريقاً يقودنا إلى معرفة الهى أو اللا - أنا فمعرفة النفس الحقيقية هي بسط

الذات دون جهد لتقبل الاستنارة وهي في الوقت ذاته ادراك مباشر لفناء الذات التي تقوم بهذا البسط التلقائي . « وإذا ظل معظمنا جاهلاً بذاته ، كما يقول هكسلي ، « فذلك لأن معرفة النفس من الأمور الشاقة المؤلمة ، ونحن نفضل ملذات الوهم : ، فالجهل بالذات يؤدي إلى تصرفات غير حميدة ، وبدون معرفة الذات لن يكون هناك تواضع حقيقي وتبعاً لذلك لن يكون هناك فناء فعال للذات ولا معرفة وطيدة بالذات العليا التي هي أصل الذات ، وكثيراً ما نتجنبها الأنا . ومعرفة الذات عند هكسلي ليست ادراكاً واعياً للأنا ولكنها معرفة الهى أو اللا - أنا والتي يطلق عليها هكسلي الروح القدس أو أتمان - براهمان أو النور الساطع أو «الهكذا» ، وهي نوع من الوعى الجمعى وأنباء عقلى كامل .

« وعن ماذا يكشف هذا الوعى الكامل لمن يمارسونه ؟ ويجب هكسلي فى نفس الكتاب : « يكشف أول ما يكشف عن قصور ذلك الشيء الذى نطلق عليه جميعاً كلمة «أنا» ، وعبث ما تدعيه .. فالوعى الكامل يبدأ ، باختصار ، بادراكى لجهلى وعجزى » .

وهكذا تبدأ المشكلة بحالة الإنسان المعذب وضعفه فهو يرى الأفضل ويستصوبه ولكنه يتبع الأرداً . ويحاول هكسلي أن يصل إلى حل لهذه المشكلة عن طريق الإفراط بحكمة ، وتفشل فلسفة لورنس ثم تتحول المشكلة إلى مشكلة معرفة الذات عن طريق الانطواء والاستبطان ويقوده هذا أخيراً إلى إنكار الذات ومحاولة الوصول إلى الهى ومن هذا المستوى إلى النور الساطع أو السكون المعبر . وقد تحقق هذا التكامل الذاتى عن طريق إرادة سامية أو ما يطلق عليه هكسلي « الإرادة المنظمة الآمرة » ، وهي نوع من القدرة على الفهم والإدراك المباشر ولا تمت للمعرفة العقلية بصلة ؛ والإرادة المنظمة الآمرة لها القدرة على إسكات الأنا الواعية وعلى تكييف الانعكاسات المكيفة أو إعادة تكييفها .

٨ - التحول العظيم عن طريق الرمز :

تعتبر تجربة الهداية أو مرحلة التنوير ، شأنها في ذلك شأن أى تجربة نفسية أو عاطفية يمر بها الإنسان ، من أصعب الأمور عندما نحاول أن نصفها في كلمات ، فالكلمات قاصرة دائماً عن التعبير عن أى تجربة صوفية كانت أم نفسية . فالتجربة الصوفية في أساسها نوع من الكشف اللحظي الفجائي وعملية تفاعل سريعة - بصيره وإدراك لا يمكن إيصالها إلى الغير - وليس من السهل التعبير عنها في صور لفظية دقيقة ، ومن العسير نقل مضمونها للآخرين لأنها حالات من الشعور وليست بحالات ذهنية . ولهذا الحالات أو الومضات أو الإلهامات دلالات قيمة وسلطان ضخم على أصحابها . وهذه الحالات سريعة الزوال ، ولكن بالرغم من هذا فآثارها ثابتة في ذاكرة أصحابها . وهذه التجارب النفسية لا يمكن ، المشاركة فيها ويجب على كل فرد أن يمارسها بنفسه . ويلجأ المتصوف إلى الإشارة أحياناً وإلى الرمز أحياناً أخرى ولهذا كان الأدب الصوفي أدباً مغلقاً إلى حد ما ، أدباً غير مفهوم الدلالات وكما يقول هكسلي :

« هناك أنواع عديدة من التجارب الذاتية العميقة التي لا يمكن تحليلها . إحساس عميق ، مثلاً ، ولنقل أنه شعور طاغ مفاجيء يعقبه استنارة داخلية أو إيمان .

والمشكلة إذن هي : كيف نعبر عن مثل هذه التجارب ؟

وهناك طريقتان : الأولى ، طريقة السرد المباشر والوصف ، والثانية ، طريقة الإيحاء الرمزي ، وهنا لا نصف التجربة أو نذكرها بل نشير إليها ضمناً . وهكذا يلجأ الأديب إلى سلسلة من الأقوال التي تتركز معانيها حول نقطة خارج الموضوع ذاته وتصبح هذه النقطة هي التجربة المراد وصفها . ولا يعتبر هكسلي من الكتاب الرمزيين الذين يسرفون في استعمال رموزهم ، والرموز القليلة العدد التي يلجأ إليها لا تثير فينا احساسات أو

عواطف معينة ولكنها تعنى بتوصيل فكرة مجردة أو تضيف على تجاربه المتعددة المتشعبة إطاراً ينظمها ويجمع اشتاتها . وقد تحدث رموزه بضعف بصره كما بينا في الجزء الأول من البحث منذ البداية . وغالباً ما يطرح هكسلي جانباً الطريقة المباشرة في وصف تجاربه الذاتية وإحساساته العميقة ويلجأ إلى التقابل أو القياس أو الإيحاء الرمزي . ونجد رموز الأزل واللانهاى والخللاص والاستنارة والبعث في نسيج أعماله بشكل مستمر منذ البداية . ورموزه إما رموز هندسية أو من الحيوانات والطيور أو من الظواهر الطبيعية . والرموز الهندسية هي الدائرة ومماسها والعجلة واللولب والمخروط ومن الحيوانات الفأرة العمياء ومن الحشرات زيزان الحصاد ومن الرموز الطبيعية الجبال والصحراء والنهر والبحر ، وأعتقد أن العبارة التالية من « تأملات » برونو المتصوف في قصته « لا بد للزمن من وقفة » ١٩٤٤ تشرح لنا رموز التحول في حياة هكسلي في قصيدته « زيزان الحصاد » أو الفراشة وكتبها عام ١٩٣١ : « وبالطبع ، أخذ برونو يفكر ، أن البحث اختياري .

فنحن نجد أنفسنا مضطرين لأن نعيش — نعيش كما نحن ، ونسير من أسوأ إلى أسوأ ، إلى ما لا نهاية حتى نرغب في الصعود مرة ثانية كشىء يختلف عما كنا عليه ؛ سيحدث هذا حتماً ، إلا إذا لم نسمح لأنفسنا بأن نرتقى .

وتعتبر قصيدته « زيزان الحصاد » بدء تحوله نحو التصوف وفيها محاولة للتعبير عما يطلق عليه ولیم جیمس في كتابه « صنوف التجربة الدينية » الميلاد الثانى وأتبعها هكسلي بكتابه « عالم جديد شجاع » ١٩٣٢ ثم مقدمته لرسائل لورنس ثم ما كتبه عن التصوف في « فيما وراء خليج المكسيك » ١٩٣٤ « وضرير في غزة » ١٩٣٦ . وبعد عام ١٩٣٦ انسلخ المتصوف من الساخر وظهر هكسلي الحقيقي وطغت شخصية المتصوف على كل الشغوص

الأخرى وألقى هكسلى بأقنعتيه وظهر وجهه الحقيقى . فلقد قرر هكسلى أن يترك « عالم الظلام » الذى كان لورنس ينادى به ويعيش فى عالم النور .

(و « عالم النور » عنوان مسرحية هكسلى كتبها فى عام ١٩٣١) . واستطاع هكسلى أن يخرج نفسه من توقعاتها ونجح فى الإفلات من يرقتة التى ظل حبسها فيها لمدة طويلة . وقرأ فى مذكرة أنتونى فى « ضريفة غزة » وهو يشير إلى هذا الخلاص : « لقد أصبح الآن وافرة خارج جحره - لقد طرد منه كما لو كانت العرس تطارده » .

ومن تاريخ حياة زيزان الحصاد ودورتها نعلم أنها تضع بيضها على فروع الأشجار وتخرج الديدان الصغيرة بعد الفقس وتسقط على الأرض وتدفن نفسها فى التربة وتتغذى من جنود الأشجار والنباتات ثم تتحول إلى « عنراء » فى يرقتها .

وتبقى « العنراء » هكذا فى سبات عميق أثناء فترة الاستكنان الشتوى لمدة ١٧ عاماً تخرج بعدها من اليرقة كفراشة كاملة . وترمز الفراشة بأطوارها المختلفة إلى التحول فى حياة هكسلى من مرحلة البويضة إلى مرحلة الفقس ، وترمز أيضاً إلى وجه التشابه بين موتها الظاهر وعيشها فى عالم مظلم تحت سطح الأرض وعزلتها وضعف بصر هكسلى وانطوائيته ، وأخيراً إلى الشبه بين خروجها من وادى الموت إلى النور والحياة بعد بعثها أو « ميلادها » الثانى ، وإدراك هكسلى لأهمية التمسك والعيش فوق المستوى الغرذى . ومن الغريب أن هكسلى بدأ حياته الأدبية فى عام ١٩١٦ واستمر يلعب دور المتسائل الحائر حتى عام ١٩٣١ عندما كتب « زيزان الحصاد » وهى الفترة التى تبقى فيها زيزان الحصاد فى حالة موت ظاهرى . وتبدأ القصيدة :

إنى أتنفس وأتلمس فى الظلام .

ونتعرف على هكسلى من أول سطر فيها ، فالعنراء تنفس وتؤكد الحياة الكامنة فيها .

وهناك صمت تحت الأشجار .

صمت الأصوات المستمرة الحى .

إنى أسمعها تغنى ، وأنا الذى كنت فى ليل مظلم ،

مملوء بالسحب والأغصان أظن اننى مررت ،

خلال يأس الروح لظلم ،

محروما من البصر الداخلى والخارجى .

وتلتهى القصيدة بنوع من الاستنارة العقلية أمام معجزة الوجود هذه

ويدرك أن من ظل بعيداً عن النور لابد أنه سيرقى إليه وحين يصعد

الإنسان إلى النور فإنه يكتسب قدرة ذاتية جديدة وحينئذ يتحقق العجب

الحقيقى أمام معجزة الوجود وتبدد الآوهام وتصفو العقيدة .

نمضى دون هدف : ولكنى سمعت صوتك ،

اللاعقل الإلهى ! تعرف على القيثارة بين الأغصان ،

وما عدت أحزن ، لأن الحكمة لا تحزن ،

وقد علمتني الحكمة : إنى مبتهج .

وفى عام ١٩٣٦ استغل هكسلى فى «ضربير فى غزة» الرمزية فى الفراشة

مرة أخرى فهاجم لورنس لأنه كان يفضل استغلال هذه الحبوية التى تزحف

وتنسب تحت جلده فى العيش على المستوى الإنسانى فقط ولم يسمح لها بأن

تنقله إلى مستوى أعلى . وبدأ هكسلى كذلك يدرك أن العقل وحده غير كاف

ولهذا يكتب بطل القصة فى يومياته :

«الفكر والسعى وراء المعرفة - لقد كانت هذه هى الأهداف التى

استغل من أجلها المعلومات التى شاهدها تزحف تحت المجرى ، والتى كانت

تصبح بتحد فى الظلام . الفكر كغاية ، والمعرفة كغاية . والآن وفجأة ، أصبح

من الجلى أنها وسائل فقط ، مادة خام بكل تأكيد كالحياة نفسها .»

ثم نقرأ في جزء آخر من اليوميات :

« لقد ذهبت مع « ميلر » لمشاهدة فيلم على ... كان الفيلم عن الذبابة .
البويضات ، والديدان على قطعة من اللحم الغفن . يضاء كالثلج ، كقطع من
الأغنام في مرعى . تبعد عن الضوء . وبعد خمسة أيام من النمو تنزل إلى
الأرض ، تحفر ، وتصنع شرنقة . وبعد اثني عشر يوماً أخرى ، تظهر الذبابة .
عملية بعث غريبة الشكل وتلتفخ اليرقة حتى ينشق جدارها وتنسلخ الذبابة
خارجة . تطير إلى أعلى ، نحو النور . »

ويشير هكسلي رمزياً إلى أن طريق الخلاص هو البعث أو الصعود إلى
أعلى نحو النور وليست الرمزية هنا بجديدة ، فقد تحدث عنها « أميرسون » ،
في إحدى مقالاته : « إن التقدم الروحي لا يحدث تدريجياً في خط مستقيم
ولكن عن طريق الصعود من مرتبة إلى أخرى ، ويمكن تمثيلة بعملية تحول -
من البويضة إلى الدودة ومن الدودة إلى الفراشة . » (مقالات الجزء ٢
ص ٢٢٥) .

ولا يسمح المجال لدراسة كل رموزه في هذا البحث ويكفي أن نقول أن
السمة تظهر في قصائده وقصصه بشكل واضح لأنها ، في عالمها ، تشبه هكسلي
إلى حد ما ، وتظهر كذلك كلمة « برمائي » ، في كتبه لما توحى به من قدرة
الإنسان على العيش في عالم الروح وعالم الجسد . ويرمز أبو رياح
Weather-cock إلى فلسفة لورنس وترمز البوصلة إلى فلسفة المنتصوف .
فعند ما حاول هكسلي اعتناق فلسفة لورنس وجد أنه كان يبعثر قواه في كل
اتجاه كأبي رياح دون هدف محدد وأصبح تحت رحمة كل هبة ريح تعصف
به كيف تشاء ولهذا يشبه نفسه في الفترة الأخيرة بالبوصلة .

ويعود هكسلي في الفترة الأخيرة من حياته إلى « باسكال » ويدرس
فلسفته مرة أخرى في ضوء تجاربه الجديدة وأصبح مستعداً ، وكان قد بلغ
الأربعين من عمره ، أن يكون مرشداً ومتصوفاً وأصبحت نماذج في كتابه

و الفلسفة الدائمة ، المسيح عليه السلام والقديس جون ووليام لاو وبوذا
وبجموعة من المتصوفين المسلمين والمسيحيين .

ويعرف وليم جيمس في كتابه « صنوف التجربة الدينية » ، هذا التحول
بوجه عام في العبارة التالية : « التحول ، أو التجدد ، أو المولد الجديد ، أو
أن تحظى بفضل الله ، أو أن تمارس الدين ، أو أن تكسب الثقة : ما هي
إلا عبارات كثيرة تعني وتشير إلى العملية - المفاجئة أو التدريجية -
التي بواسطتها تصبح النفس التي كانت منقسمة وعلى علم بخطتها وتعيضة تحس
بالنقص ، موحدة وعلى علم بصوابها وفي منزلة سامية وسعيدة ، ويصبح لديها
سيطرة على الحقائق الدينية . » ولم يكن هكسلي من هذا الصنف من الناس الذي
يمكنه أن يمر بمرحلة تغير الجاني لأن التحول عند الانطوائى يتم تدريجيا
ويسميه وليم جيمس Lysis ، بينما يتم التحول عند الانبساطى فجأة ويسميه
وليم جيمس Crisis . ومن أهم ملامح التحول أولا ، توحد الشخصية ، وثانيا
حدوث رد فعل يأخذ شكل استسلام النفس لمثل أعلى ويتبعه تحسن وتطور
خلقى وثالثا ، ظهور نوع من التقبل التلقائى لما حوله وإعجاب بالسكون وما
فيه وهذا ما يعبر عنه هكسلي بقوله « إحساس بجمال الدنيا بالرغم من الموت
والعذاب ، وما يهمنا في هذا المجال هو ذلك الإحساس بأن كل شيء في العالم
جديد لما له من أثره في نظرة الأديب لما حوله . ويؤكد لنا وليم جيمس أن
التحول من الممكن أن يحدث حتى ولو بقيت الظروف الخارجية المحيطة
بالشخص كما هي . وكما يقول هكسلي إن التحول أو الاستنارة عملية فردية
لا تشترك فيها الجماعات ، والتوبة عملية ضرورية وجزء هام من التغيير
الجزدى في الشخصية وبدونها لا يمكن للإنسان أن يصل إلى أول الطريق إلى
الخلاص . وما يطلق عليه وليم جيمس الاستسلام ، ويعتبره أول خطوة
حيوية في سبيل تحقيق تكامل الشخصية وسعادتها ، نجده في أعمال هكسلي في
الفترة الأخيرة . وهذا النوع من الاستسلام يختلف اختلافا تاما عن استسلام

المسائل الحائر لعقله وتفكيره وسعة اطلاعه أو استسلام عابد الملذات
لنزوات جسده وسيطرة الغريزة عليه واستلامه لنواته المختلفة . ففى
الاستسلام الجديد نوع من التخلّى عن التفكير والعقل فى سبيل الحكمة ،
نوع من الالقاء بالذات التى تفكر فى البحر ، فى المحيط الذى يرمز إلى الله .
ونقرأ له فى « الفلسفة الدائمة » : « لا يمكن للسرمدية أن تتدخل إلا إذا قام
الفرد عن طيب خاطر بعملية انكار لذاته وهكذا يخلف فراغا يمكن للسرمدية
أن تسرى فيه . » وهكذا وبعد الفوضى المتناهية فى فلسفة الاضداد وفشله
فى التوفيق بين ذواته المتنافرة استطاع أن يهتدى إلى أول الطريق وينمى
ويقوى إرادته . ولكن تنظيم الإرادة وتدريبها ، كما يقول هكسلى ، لا بد
أن يصاحبه تنظيم وتدريب للوعى ذاته . ولتدريب الوعى هذا كان لزاما عليه
أن يفرق بين الأنا والهى ، بين الذات العليا والذات ، بين الإرادة السطحية
والإرادة العليا . ولكى يحصل على « عذرية العقل » ، Virginity of Mind ،
أو براءة الطفولة يعترف هكسلى أنه « كان لا بد من تحول ، مفاجئ ، أو
تدريجى ، لا فى القلب فقط ، ولكن فى الحواس والعقل المدرك وهذا التحول
هو ما أطلق عليه الإغريق كلمة Metanoia ، ذلك التغير الكلى الجوهرى
للعقل . »

٩ - التحول فى قصصه :

من الصعب فى أى عمل أدبى وصف عملية التحول ذاتها ، ولهذا لا نجد
فى قصصه بعد « ضرير فى غزة » وصفا مباشرا للتجربة ذاتها ولكننا نجد رد
فعلها فى تصرفات الشخصيات التى مرت بهذا التحول الذى أدى إلى خلاص
نفوسها . والطريقة المناسبة فى هذه الدراسة هى مقارنة المتصوف أو المستنير
وتتميز شخصيته بالصفاء واليقظة والهدوء ووحدة الشخصية والهدف والهمة
والتواضع بالشخص المزدوج الشخصية الحائر الذى يقاسى من الاحباط
(م ١٧ - أعلام القصة)

والقلق والحيرة والانقسام والتعالى . وليس من المصادفة أن قصته « ضرير في غزة » ، ١٩٣٦ ، « لا بد للزمن من وقفة » ، ١٩٤٤ من القصص التي فيها استرجاع لتجارب الماضي وتأملها في ضوء التجارب الحالية ، ويقدم إلينا هكسلي في هذه القصص (« ضرير في غزة » ، « لا بد للزمن من وقفة » ، و « مر صيف بعد صيف ») شخصية جديدة — شخصية الحكيم ، قري ميلر في « ضرير في غزة » ، وبروبتر في « مر صيف بعد صيف » ، وأخيرا برونوف في « لا بد للزمن من وقفة » ، وهذه الشخصيات تلعب أدوارا هامة في هذه القصص الثلاث ولو أن كلا منها يلعب دورا غير رئيسي ، والسبب ، كما يقول هكسلي ، هو أن « تاريخ حياة القديسين يعتبر عند المثقفين وذوى العقول النشطة نوعا لا يستحب من الأدب » ، أما الراوى في قصته السينمائية « الغوريلا والجوهر » ، فهو مجرد صوت يسمع ولا يرى ويمثل صوت هكسلي أو الحكيم كما في قصصه الأخرى . ونلاحظ أيضا أن المريدن أو طالبي الخلاص أمثال أنتوني في « ضرير في غزة » ، وسباستيان في « لا بد للزمن من وقفة » ، يدورون ما يعن لهم من أفكار في مذكريات تعتبر مادتها تأملات في تجاربهم الماضية في ضوء ما حصلوه في حاضرهم . ولا تهتم قصص هكسلي بسرد تفاصيل التحول ولكنها تعنى برصد نتائجها في شخصية البطل أو في علاقاته بالعالم من حوله وبالأخرين أو في التغير في إدراكه ووعيه أو في انفعالاته وردود أفعاله .

ففي « ضرير في غزة » ، يعطينا هكسلي تسجيلا لتصرفات أنتوني قبل وبعد تصوفه فقد مر البطل بتجربة صوفية غيرت مجرى حياته كليّة . فهناك فرق واضح بين إدراكه لوحدة الكون وهو في سن العشرين وإدراكه لهذه الوحدة وهو في سن الثالثة والأربعين . والأجزاء التي نحبها من يومياته في القصة لا تصف هذه التجربة بالتفصيل ولكنها تعتبر نهاية فترة الإحباط التي كان أبطالها « دينيس » ، و « جبريل » ، و « كالامى » ، و « فيليب كوارلز » .

ويبلغ هكسلي في شخصية « أنتوني » نهاية الشوط بعد مرحلة طويلة من التكيف ثم إعادة التكيف .

وفي « لا بد للزمن من وقته » ، تعني الخاتمة التي تتضمن تأملات سباستيان بنتائج التحول والخلاص ولا تصف التجربة ذاتها ، وأسلوبها يختلف اختلافاً كلياً عن أسلوب صاحبها سباستيان وهو في سن العشرين ، وعندما ترك هكسلي هذه التأملات إلى نهاية القصة أعطانا الإحساس بأن بطل قصته قد طلق الماضي بما فيه من احباط وفشل وهزيمة وقلق وضجر بالحياة . ونلاحظ أن تأملات « أنتوني » في « ضرير في غزة » ، تتخلل القصة من أول فصل إلى آخر فصل فيها وهذا يدلنا على أن « أنتوني » كان في دور التحول وفي طريقه إلى الاستنارة . وتأملات سباستيان في مجموعها أقل من تأملات أنتوني في « ضرير في غزة » ، أو بما دونه فيليب في مذكراته في « تقابل الألمان » ، لأن هكسلي كان يريد من بطله الجديد أن يقارن بين ماضيه البعيد وحالته الراهنة وكان قد أدرك عبث الندم والتمادي فيه . وهكذا يصف لنا هكسلي طريق سعيه سواء في كتب رحلاته أو في قصصه وطوافه أولاً « بدون بوصلة » ، كالمسائل الحائر إلى بعثرة قواه في كل اتجاه في الفترة الثانية إلى طوافه « ببوصلة » - ومن الازدواج إلى التعدد إلى الوحدة - ومن الاهتمام بالكلمات والأفكار كغاية إلى الاهتمام بالحياة إلى مرحلة الصمت وطهر القلب - من عالم بدون طريق إلى مئات الطرق المضللة إلى عالم بطريق واحد - وأخيراً من « أنا أفكر فانا موجود » ، إلى أنا أعيش فانا موجود » ، إلى مرحلة الاعتراف بأن الله يفكر فيه فهو موجود .

وإذا حاولنا أن نبحث في أعمال هكسلي في الفترة الأخيرة عن دلائل تشير بوجه قاطع إلى هذا التحول في حياته فلن نجد إلا النتائج الإيجابية لهذه الاستنارة لأنه كان يعلم أن عملية « اجتراح التجارب الماضية » ، والتحرر عليها أو حتى تذكرها عملية خطيرة . « فوخز الضمير كما يقول معظم المهتمين بعلم

الأخلاق يعتبر من العواطف السيئة . فإذا كنت قد أخطأت ، فتب ، وحاول أن تصلح ما أفسدت ، ثم وجه نفسك إلى طريق التصرف بطريقة أحسن في المرة القادمة ، ولا تتحسر أو تفكر فيما فعلته من أخطاء في الماضي ، فالتمرغ في الوحل ليس أحسن وسيلة للنظافة . ، وليس هناك ما يمنع من تذكر ما فات ولكن إذا كان اجترار هذه التجارب سيشغل المتصوف عن الحاضر فهذا معناه ، كما يقول هكسلي ، الفردوس المفقود . وتذكر أيام خلعت قد يكون أدبا عظيما ولكنه من الناحية الدينية لا طائل تحته ، ففي محاولة استعادة الزمن الضائع فقدان للفردوس ، وفي فقدان الزمن استرداد للفردوس . ويتضح لنا الآن الغرض من عنوان قصته ، لا بد للزمن من وقفة ، وتحمل الترجمة الفراسية لهذه القصة عنوانا مشابها وهو « استرداد الأبدية » .

١٠ - الفلسفة الدائمة The Perennial Philosophy

يبدأ هكسلي ، بعد مرحلة الاستنارة في الارتفاع بمستوى مثله العليا وكان قد أدرك أن هناك طريقة واحدة فعالة للتغيير الجذري المستمر في الشخصية : « هناك طريقة واحدة فعالة لتغيير الشخصية تغييراً جذرياً دائماً — وهي طريقة المتصوفين » . وقد ضمن هذه الفلسفة في كتابه « الفلسفة الدائمة » ، ١٩٤٤ بعد أن اعتكف عامين في معبد تابع لجمعية القيدا في كاليفورنيا . و « الفلسفة الدائمة » تركيب فاسفي يؤدي إلى غايات إيجابية لمن يمارسونه وتعالج هذه الفلسفة التجارب الإنسانية ، ما كان منها نفسياً أو روحياً أو خلقياً ، وفكرتها المحورية فكرة صوفية روحية . وتتضمن الفلسفة نظاماً ميتافيزيقياً يعترف بوجود حقيقة إلهية ضرورية لوجود العالم المتعدد الذي يتكون من أشياء وأرواح وعقول — وهذا هو الهدف الرئيسى فيها . والفلسفة الدائمة إلى جانب ذلك كله ، فلسفة تعترف بأن في روح الإنسان سمة من سمات الحقيقة الإلهية ، أو كما يقول جيرالد هيرد ، أحد أصدقاء هكسلي وعضو هائل في جمعية القيدا ، نوع من الحدس ببنة الإنسان للحياة التي تسند العالم

كله وبالإخاء مع كل عيال الله ، . والفلسفة اخلاقيه لأنها تضع غاية الانسان في معرفة قانون الوجود الشامل في الحلول والتسامى ويلخصها لنا جيرالدهيرد في هذه الكلمات : « ولاه لا حد له تجاه هذه الحقيقة السامية العظيمة وإنكار شديد لأي شيء قد يقف في طريق بلوغ هذا الولا . وثانيا ، العزم على اعتبار كل المخلوقات وكأنها عيال الله ، .

ويعتبر هكسلي فلسفته هذه القاسم المشترك الأعظم في كل العبادات . وقد أشار إليها في كتابه « وسائل وغايات » ، ١٩٢٧ . ويعتبرها فلسفة عملية يجب على من يريد ممارستها أن يكون صافي القلب محباً للناس . وتعاليم الفلسفة يمكن حصرها في هذا الشعار « انت هذا » . ويمكن إدراك هذا الشعور والوصول إلى هذه التجربة الروحية بطرق ثلاث : بالعمل داخل نفوسنا ، أو بالعمل من الخارج أو بالعمل من الداخل والخارج في وقت واحد . والطريقة الأولى نوع من الجوانية وسائلها الاستبطان وإنكار الذات والرهبة والطريقة الثانية هي فلسفة الحلول أو نوع من « البرانية » ، والطريقة الثالثة تجمع بين الاثنين وتؤمن بتسامى وحلول الروح الأزلية . ويفضل هكسلي الطريقة الثالثة لأنه يعتقد أن فلسفة الحلول فلسفة غير متكاملة والطريقة الأولى قد تؤدي إلى عزل المتصوف عن مجتمعه وتعدده إلى السعي وراء خلاص نفسه وحدها دون إرشاد الآخرين . والإيمان في تركيب هكسلي إيمان تجريبي لأن الغاية هنا ليست المطلق الذي تعني به الميتافيزيقا ولكنها « شيء كامل يحبه الإنسان ويغبده ويحمله أكثر من الإله الإنساني أو أي تجسيد له . » وتجمع الطريقة كذلك بين العمل والتأمل في آن واحد وقانون الوجود الشامل لا يمكن الوصول إليه عن طريق العقل ولكن طريق الممارسة والتجربة بالاستعانة بتمارين روحية خاصة . ويقول هكسلي إن قانون الوجود الشامل هو سر وجود الحقائق وإدراكه يعتبر قفزة من جانب العقل الواعي بعيدا عن السكائنات المحدودة ومنفعتنا إلى إدراك مباشر لكيونة الأشياء .

فالعالم في تغير مستمر وفي تتابع لا نهائي ولكن أساسه ، تبعا لهذه الفلسفة ، هو الآنية اللازمانيّة للروح القدس . ويصعب ترجمة هذه التجربة المباشرة إلى الفاظ يتقبلها المنطق والعقل . ويقول هكسلي : « فلا بد إذن أن يغض المتصوف النظر عن مشا كل اللغة والفلسفة ، أو على الأقل ينحيا إلى مرتبة ثانوية ، ويركز اهتمامه على الطرق العملية التي تقوده من المعرفة إلى الفهم . »

وعندما يستعمل المتصوف كلمة « الفهم » ، كما يقول هكسلي ، « فهو لا يعنى أنه يعرف الله ، إذا كانت كلمة « يعرف » تعنى « تركيب تجربة جديدة فوق نظام فكرى مستمد من تجاربنا الماضية » ؛ ولكن الفهم عنده يعنى الحدس ، الإدراك المباشر ، استنارة داخلية تتلشى فيها العلاقة بين الموضوع والذات التي تتأمله . فجوهر التجربة الصوفية هو الوحدة مع تيار الحياة المتغير ووحدة مع الكل الذي يجمع كل كائنات الدنيا . والفهم عند هكسلي يمكن تشبيهه بحاسة سادسة أو إدراك حسي فائق وقدرة على تقبل المعطيات المباشرة للشعور أو ملسكة روحية تفوق العقل والمعرفة وتهتم بالمعطيات على كل مستويات التجربة . والفهم إدراك مفاجئ . أولى للمادة الخام وهو بعيد عن الكلمات . ولهذا فليس الفهم إدراكا وبالتالي لا يمكن توصيله .

وليس هناك داع لتعليم وتثقيف وتمارين هذا الفهم ولكن من الضروري تسكين الملسكات الأخرى التي تعطل الفهم . والفهم هو الملسكة التي تمكنا من إدراك المطلق من خلال المحدود والنظام الكوني من خلال النظام الطبيعي والأزل من خلال الزمن والنيرفانا من خلال السامسارا أو المتغير . وإذا لاح الفهم فستبدو الحياة جميلة وسيرى الإنسان الأزل يتوهج خلال الزمن . « ومع الفهم يحدث زواج سعيد بين الغايات والوسائل » كما يقول ، « وتظهر الحكمة التي هي تحقيق اللازمي عن طريق المتغير . وتظهر المحبة التي هي تطبيق عملي للحكمة . » ويؤمن هكسلي بأهمية النظرة الصوفية

وفلسفتها ويقول: « سوف تفنى البشرية إذا لم يكن هناك رؤى . فالتصوفون قنوات يجرى من خلالها القليل من المعرفة الصحيحة بالحقيقة إلى عالمنا الذى يزخر بالجهل والوهم . فالعالم الذى يخلو من التصوف عالم ضئير مجنون » .
وكان اهتمام هكسلى فى بدء حياته الأدبية بالتصوف اهتماماً أكاديمياً عقلياً ، وكانت الحياة والحقيقة والكون أشياء غريبة للقسائل الحائر ، وبعد « ضئير فى غزة » ، وحتى نهاية حياته الأدبية تبدأ كتبه فى معالجة التصوف بطريقة أخرى ، وقد أعطاه التصوف القدرة على الإجابة عن أسئلة كثيرة وإدرك بعد تصوفه أن العالم المتعدد عالم واحد وأن كل أجزاء العالم ترتبط بعلاقات مباشرة أو غير مباشرة بالأجزاء الأخرى مهما كانت بعيدة فى الزمان والمكان . فالوجود كثرة لا متناهية ولكل جزء وجوده ووظيفته .

١١ - أبواب الحس الإدراكي : The Doors of Perception ١٩٥٤

لقد كان هكسلى يحس من آن لآخر بوجود باب يستطيع منه أن يلج إلى عالم روحي غريب ، وقد دفعه هذا الإحساس مراراً إلى القيام بمغامرات عديدة للاستطلاع والاستكشاف . وفتح أبواباً عديدة ونفذ منها إلى داخل ما أفضت إليه ليجد نفسه فى مكان قفر :

« فى بيت أبى منازل كثيرة . ولقد أعطت الطبيعة للإنسان مفاتيح لعدد كبير من هذه المنازل الميتافيزيقية . ويقترح علينا عابد الملذات أن يستعمل الإنسان كل المفاتيح بدلا من أن يلتقى بها كلها ويستبقى منها واحداً فقط » .

وأضى هكسلى وقتاً طويلاً فى البحث عن هذا المفتاح ، وعندما عثر عليه وجد أن المنزل الذى يجب عليه أن يدخله ، كما يقول ، هو « صورة معرفة النفس » .

ومنذ ذهابه إلى كاليفورنيا في عام ١٩٣٧ واستعادته لقوة الأبصار بشكل ملحوظ وانضمامه إلى جمعية الفيدا الصوفية وهو يكتب عن التصوف بعد أن درس فلسفة الفيدا مع أحد المتصوفين الهنود ولم يمنعه من التصوف في الفترة الأولى سوى الاعتداد بذكائه وكان عليه لكي يدخل إلى قصر الإيمان أن يلتقي بأشياء كثيرة عند مدخله وعلى الأخص عقله الواعي ومنطقه وطريقة تفكيره و«شطارته». و«يلقى على تجربته بعد تعاطي عقار المسكالين في كتابه «أبواب الحس الإدراكي» بقوله: «وبالنسبة لأي إنسان يهتم بالإنسانية وبقدراتنا السكائمة العظيمة، فإن أي تجربة، حتى ولو كانت ساذجة، لها فائدتها إذا كانت ستشير إلى ما يجب علينا ألا نفعله، ويسجل في هذا الكتاب الخطوات اللازمة للدخول في حالة من الوعي الصوفي المفتعل عن طريق عقار المسكالين ثم حالة التصوف وما لها من مغزى ثم انتهاء التجربة وعودته إلى المتعدد في «أبواب الحس الإدراكي»، فتح مكسلي الباب على مصراعيه عنوة ودخل وتعلم وخرج شخصاً مختلفاً تماماً.

«فالإنسان الذي يعود من هذا الباب في الجدار سيكون إنساناً مختلفاً عن الإنسان الذي دخل منه. سيكون حكيماً ولكن ثقته العمياء بنفسه ستقل، سيكون أسعد بما كان ولسكنه سيكون أقل رضى عن نفسه، سيكون متواضعاً وسيعترف بحمله ولسكنه سيكون مستعداً لفهم العلاقة بين الكلمات والأشياء، وبين الفكر المنظم وبين هذا السر الذي لا قرار له والذي سيحاول دائماً، وعبثاً، أن يفهمه».

وفي التجربة الصوفية يفهم الفرد ما هو المقصود بوحدة الكون والشخصية ويحلب له هذا الإحساس سعادة لا مثيل لها ويبدأ في التخلص من العراك الداخلي في شخصيته. ويقول مكسلي إن التأمل أو التجربة الصوفية تمكننا

من « معرفة الثلاثين أو الأربعين جلدًا التي ترقد ذاتنا تحتها ونكتشف أنها «الهي». فهناك إنسان حقيقي ، إن لم يكن قديسًا ، في المادة الخام التي تبدأ بها حياتنا ، ولكنتنا نعمل على الإبقاء على هذه الألقعة الخيالية ونهمل ما هو حقيقي ، ولكن هذه التجربة تساعد على التخلص من الازدواج والتعدد .

ولا يقول هكسلي أن تجربة «المسكاليين» تعادل التجربة الصوفية الأصيلة أو الاستنارة الفعلية ولكنها ، في حد ذاتها ، تجربة مفيدة وعلى الأخص بالنسبة للعقلانيين لأنها أكدت له قima روحية طالما قاقت نفسه إليها وساعدته على التخلص أثنائها ، كما يقول ، من الأنا المجنونة التي كانت تصر على توجيه أموره .

١٢ - الدين والتصوف عند هكسلي

يعتبر الدين والتصوف عند هكسلي لفظين مترادفين وينطوي هذا التصوف على تجارب شخصية صوفية كما أن الحياة الدينية الصحيحة في نظره هي حياة المتصوف . والمتصوف أو صاف منها التقشف الجسدي والذهني والزهد والصفاء والطاعة والتواضع . ويعرف هكسلي التصوف من خلال عرضه لخصائص حياة المتصوف ومظاهرها ونتائجها على صاحبها وعلى الناس . ويبين لنا في « الفلسفة الدائمة » وفي « أبواب الحس الإدراكي » وفي « الجنة والجحيم » أن الوصول إلى الحقائق الصوفية العميقة لا يأتي عن طريق البرهان العقلي ولكن عن طرق الفهم الذي يدفعنا دائما إلى السعي الدائب للوصول إليها .

والطريق إلى الواحد أو التيرفانا عند هكسلي يبدأ من السامسارا أو المتجسد أو هذا العالم الجميل الذي نجده ممثلا في كتبه في الفترة الأخيرة في

شكل فقرات يصف فيها مواطن الجحافل فيه بعين لا تغيب عنها الدهشة . ويسأل
أتتوني في « ضرير في غرة ، أمن الضروري أن يصل الإنسان إلى النيرفانا
عن طريق السامسارا ؟ .

« ولماذا اذن هذا التعدد ؟ ... لماذا يستمر شر هذا الانفصال ؟ الانفصال
القديس عن القديس ، وانفصال الاشكال الطبيعية بعضها عن بعض ؟ ،
ويجب .

« لا يستطيع إنسان أن يأكل من أجل إنسان آخر ، ولا بد لانتقام
من أن يفكر ويتمتع ويقامى ويلبس ويشم ويسمع ويندق في عزلة عن
الآخرين . والرجل الطيب يعيش في عالم أقل انعزالا عن عالم الرجل
الشرير ، ولكنه عالم مقفل ، تماما كالذرة المغلفة . وبالطبع إذا كان لا بد
من أن يكون هناك وجود — وجود كما نعرفه — فلا بد للكائنات من
أن تنتظم في عوالم مغلقة ، وعقول كقولنا « لا بد لها أن تدرك الوحدة
دون فوارق وكأنها لا شيء . تناقض لا مفر منه لأننا نريد أن تكون
س = ١ ولكننا نجد ، في الحقيقة ، أن ١ = صفر . »

والوصول إلى الحقائق الصوفية العميقة لا يأتي عن طريق البرهان لأنها
حالات سريعة الزوال يشعر المتصوف عندما يعاينها كما لو كانت إرادته
الشخصية معطلة . وقد وصل هكسلي من خلال دراساته في علم النفس وأدب
المتصوفين إلى حقيقة هامة وهي أن شعورنا اليقظ الراهن ليس إلا نمطاً
واحداً من أنماط الشعور الإنساني . فكل شخص ، كما يقول لنا في مقاله
« تعليم الإنسان البرمائي » (أدونيس والأبجدية) نفس واعية تحتها خمس
أو ست نفوس أخرى مميزة . فهناك أولاً النفس « المحلية » التي كونتها العادات
والأفعال المسكيفة ، تلك النفس التي تحتفظ بذكريات الماضي وتعذبها
العواطف المكبوتة ويهتم علماء النفس بهذه المنطقة ، وبعدها تأتي النفس

النمائية أو الإنشائية وهي التي تعتني بالجسد والتي تقوم فعلا بالمشي عندما نريد أن نمشي والتي تتحكم في ضربات القلب وإفرازات غددنا وتسير عملية الهضم وتساعد على التئام الجروح وتعيد إلينا الصحة بعد المرض . ثم تأتي النفس التي تسكن ذلك العالم الغريب الذي نستمد منه إلهامنا وهي النفس التي ناجاها سقراط والتي حلت بنص « قوبلاي خان » للشاعر كوليرج والتي أملت « الملك لير » و « كتاب الأموات » وهي المسئولة عن كل نكتسبه من حكمة وما نحصل عليه من إستزادة في القوة الحيوية أو الذهنية وبعد هذا للعالم يوجد العالم الذي يطلق عليه يونج « عالم النماذج الأولية » برموزه المتعددة التي نشارك فيها جميعاً . ثم بعد ذلك يأتي عالم الرؤى ، حيث تعيش اللا — أنا ، ذلك العالم الذي يزخر بالحقائق التي لا تمت لعالم الإنسان المرئي بصلة ولا بعالم الرموز أو النماذج الأولية وهو العالم الذي استمد منه اللاهوتيون أفكارهم عن الجنة والجحيم . وأخيراً يأتي العالم الذي تسكنه الروح القدس أو الضوء الساطع أو الآخرة .

ولا يمكن للإنسان من أن يرتقي إلى هذا المستوى ويتمتع بالرؤية الحقة دون الغوص في الواقع المحسوس ، فالمولد الثاني أو البعث أو الحركة الصاعدة لا تبدأ في العدم أو في الفراغ أو في النيرفانا .

بل يرتكز على الأرض التي نعيش عليها وهي نقطة الانطلاق إلى الواحد المطلق . والانطلاق أو الصعود عند هكسلي هو عودة إلى الأصل وكما يقول ت . س . اليوت (من ترجمة للدكتور مهدي علام) .

باب خفي غير منسي لنسبنا منه ولجنا نحن بيداء الظنون
فاذا الذي كنا نظن مفازة لم تمشي فيها أرجل للعالمين
هي نقطة البدء التي منها ابتدأنا السير يوم خروجنا مستكشفين

الدوس هكسلى : المراجع

ALDOUS HUXLEY

- 1—Atkine, J. ; Aldous Huxley, London, John Calder, 1957.
- 2—Henderson A. J. : Aldous Huxley, London, 1935.
- 3—Gerard, A. : A la rencontre de Aldous Huxley, Paris, 1947.
- 4—Savage, D. S. : Mysticism & Aldous Huxley, New York
The Alicat Bookshop Press, 1947.
- 5—Van, G. : St. Thomas and Mr. Huxley : On Being Human,
London 1933.

Selected Periodicals:—

- Freeman, J. : Aldous Huxley, The London Mercury, Sept. V,
1927, pp. 391—399.
- MacCarthy, D. : Notes on Aldous Huxley, Life and Letters,
Sept. V, 1930, pp. 198—209.
- Kooistra, J. : Aldous Huxley, English Studies, Oct. XIII, 1931,
pp. 161—175.
- Bethell, P. : The Philosophy in the Poetry of Aldous Huxley,
Poetry Review, Sept. XXIV, 1933, pp. 359—368.
- Alexander, H. : Lawrence and Huxley, Queen's Quarterly,
Spring, 1935, pp. 96—108.
- Kirkwood, M. M. : The Thought of Aldous Huxley, University
of Toronto Quarterly, Jan. VI, 1937, pp. 189—194.
- Bedoyere M. de la : Huxley's Challenge, Dublin Review, Jan. CCII,
1938, pp. 13—26.
- Roberts, J. H. : Huxley and Lawrence, The Virginia Quarterly
Review, Autumn XIII, 1937, pp. 546—557.
- Rolo, C. J. : The Atlantic, August, 1947 pp. 109—115.
- Sutherland, A. : Aldous Huxley's Mind at Large, The Twentieth.
Century, May CLV, 1954.
- Meyerhoff, H. : In the Mind's Antipodes, The New Republic,
May 14, 1956.
- Barrett, M. : Aldous Huxley, Merchant of Mescaline, The Reporter,
March 2, 1954.
- Surgue, T. : Enlightenment on Our Unenlightenment, Saturday
Review, June 24 1950.

فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٥
الفصل الأول :	
مقدمة لدراسة القصة في الأدب الانجليزي الحديث	٩
علم النفس والقصة	٣٧
مدارس القصة الحديثة	٤١
المراجع	٥١
الفصل الثاني : جوديف كوزراد	
١ - تقديم	٥٤
٢ - حياته	٥٦
٣ - أعماله وفنه القصصى	٦٠
لورد جيم	٦٦
نوسترومو	٧٤
٤ - عاتمة	٨٢
المراجع	٩٠
الفصل الثالث : فيرجينيا وواف	
١ - مقدمة	٩٢
٢ - حياتها وفنها القصصى	٩٤
٣ - أعمالها	
حجرة يعقوب	١٠٢
مسز دالوى	١٠٤
إلى الفناد	١١٩

١٢٥	• • • • •	الأمواج
١٢٩	• • • • •	المراجع
	• • • • •	الفصل الرابع : إدوارد مورجان فورستر
١٣٢	• • • • •	١ — تمهيد
١٣٥	• • • • •	٢ — حياته وفنه القصصى
	• • • • •	٣ — أعماله
١٣٩	• • • • •	القصص الأولى
١٤٥	• • • • •	أطول رحلة
١٤٦	• • • • •	حجرة تطل على منظر
١٤٧	• • • • •	هواردز إند
١٥٧	• • • • •	رحلة إلى الهند
١٦٨	• • • • •	المراجع
	• • • • •	الفصل الخامس : ديفيد هربرت لورنس
١٧٠	• • • • •	١ — مقدمة
١٧٢	• • • • •	٢ — فلسفة لورنس
١٧٩	• • • • •	٣ — حياته وفنه القصصى
	• • • • •	٤ — أعماله
١٨٦	• • • • •	الطاووس الأبيض
١٨٨	• • • • •	أبناء وعشاق
١٩٦	• • • • •	قوس قزح
٢٠٢	• • • • •	نساء عاشقات
٢١٠	• • • • •	المراجع
	• • • • •	الفصل الخامس : النورس ليونارد هكسلى
٢١٢	• • • • •	١ — حياته
٢٢٠	• • • • •	٢ — اليوميات

٢٢٤	٣ — السفر والهروب
٢٣٠	٤ — المتسائل الحائر
٢٣٨	٥ — الفترة الثانية
٢٤٠	٦ — صورة د. ا. لوزنس
٢٤٧	٧ — المشكلة
٢٥١	٨ — التحول العظيم عن طريق الرمز
٢٥٧	٩ — التحول في قصصه
٢٦٠	١٠ — الفلسفة الحسن
٢٦٣	١١ — أبواب الدائمة الإدراكى
٢٦٥	١٢ — الدين والتصوف عند هكسلى
٢٦٨	المراجع

(تم بعون الله وثوابه)



General Organization for Scientific and Technical Education (GOAL)
المنظمة العامة للتعليم العلمي والتقني

للمؤلف

القصة في الأدب الإنجليزي

من « ييولف » ، حتى « فينيغانز ويك » ،

الدار القومية — ١٩٦٦

موسوعة

مبمسي موبس

حياته ولنه القصص ودراسات لنصوص مترجمة من أعماله

الناشر : وكالة المطبوعات : ١٩٧٤

الكويت

